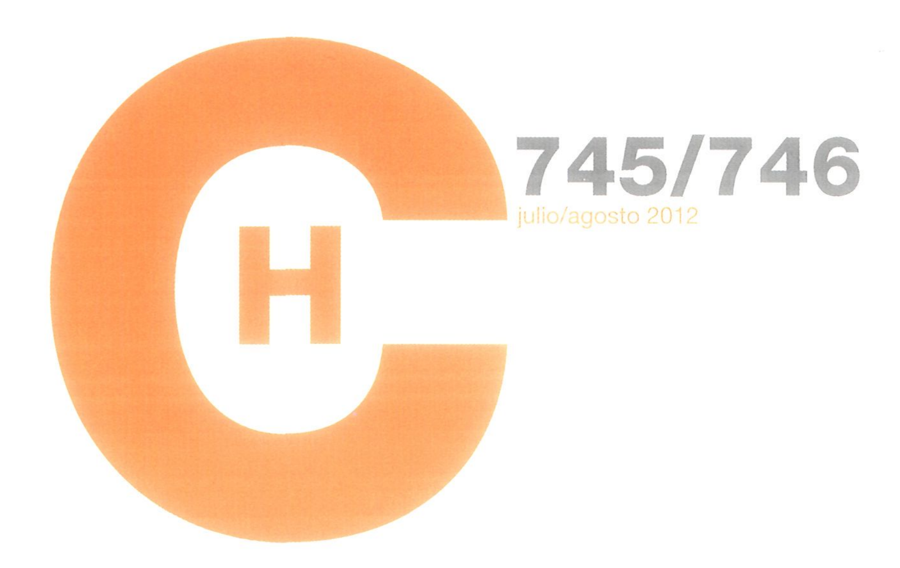


Cuadernos Hispanoamericanos

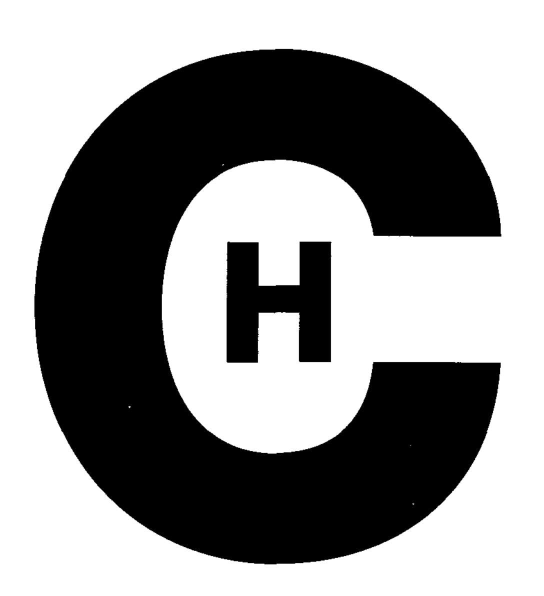
Colaboran:
José Ángel Valente
Ives Bonnefoy
Andrés Sánchez Robayna
José Lasaga
Antonio José Ponte
Carlos García Gual
Antonio López Ortega
Juan Bonilla
Javier Gomá

Poesía:
Eduardo Mitre

Entrevista con Orlando González Esteva

Ilustraciones: Mela Ferrer

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo



745/746
julio/agosto 2012

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
José Manuel García-Margallo
Secretario de Estado de la Cooperación Internacional
Jesús Manuel Gracia Aldaz
Director AECID
Juan López-Dóriga Pérez
Directora de Relaciones Culturales y Científicas
Itziar Taboada
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Director: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 84 01. Subscripciones: 91 582 79 45
Administración y redacción: **Laura García Bardina**
e-mail: laura.garcia@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Estilo Estugraf Impresores, S.L.
Pol. Ind. Los Huertecillos, nave 13 - 28350 CIEMPOZUELOS (Madrid)
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-12-003-1
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

745/746 Índice

Cuadernos Hispanoamericanos, hoy

Juan Malpartida

Recuerdo que en mi adolescencia leía a Pablo Neruda, Enrique Molina, Roberto Juarroz, Alejandra Pizarnik, Borges, García Márquez y Octavio Paz, no como escritores pertenecientes a un país sino, a pesar de algunos aspectos léxicos o gramaticales exóticos, como criaturas de mi propia lengua, una lengua que, quizás por ser andaluz y mediterráneo, percibí siempre como una oscilación y nunca como una fijeza. No hay un centro de la lengua, o quizás habría que decir que su centro está allí donde hay un hablante que la articule. Por otro lado, aquello que esos poetas y prosistas expresaban era también algo que tenía que ver con lo que habían imaginado y testimoniado las literaturas de lengua inglesa, francesa, alemana, latina, griega... Es decir, que toda lengua supone una pluralidad de lenguas y, por lo tanto, convoca necesariamente uno de los actos cívicos y cognitivos fundamentales: la traducción. Lo supo muy bien Goethe, el elemento radical de la literatura es la universalidad.

Desde el comienzo de *Cuadernos Hispanoamericanos* (febrero de 1948), la dedicación a la producción de la lengua española no ha estado reñida con la atención a las literaturas y al pensamiento occidentales. Toda verdadera lectura crítica es comparatista y translingüística: una suerte de errancia que, a su vez, valora la fijeza afortunada que llamamos obra. Borges, en «Pierre Menard, autor del Quijote», nos hizo evidente algo que todo lector sabe: nadie lee nunca el mismo libro. Es el mismo y es otro. De ahí la necesidad del diálogo, con nosotros, con los que somos y hemos sido, y con los otros. Una revista es un diálogo, plural y exigente.

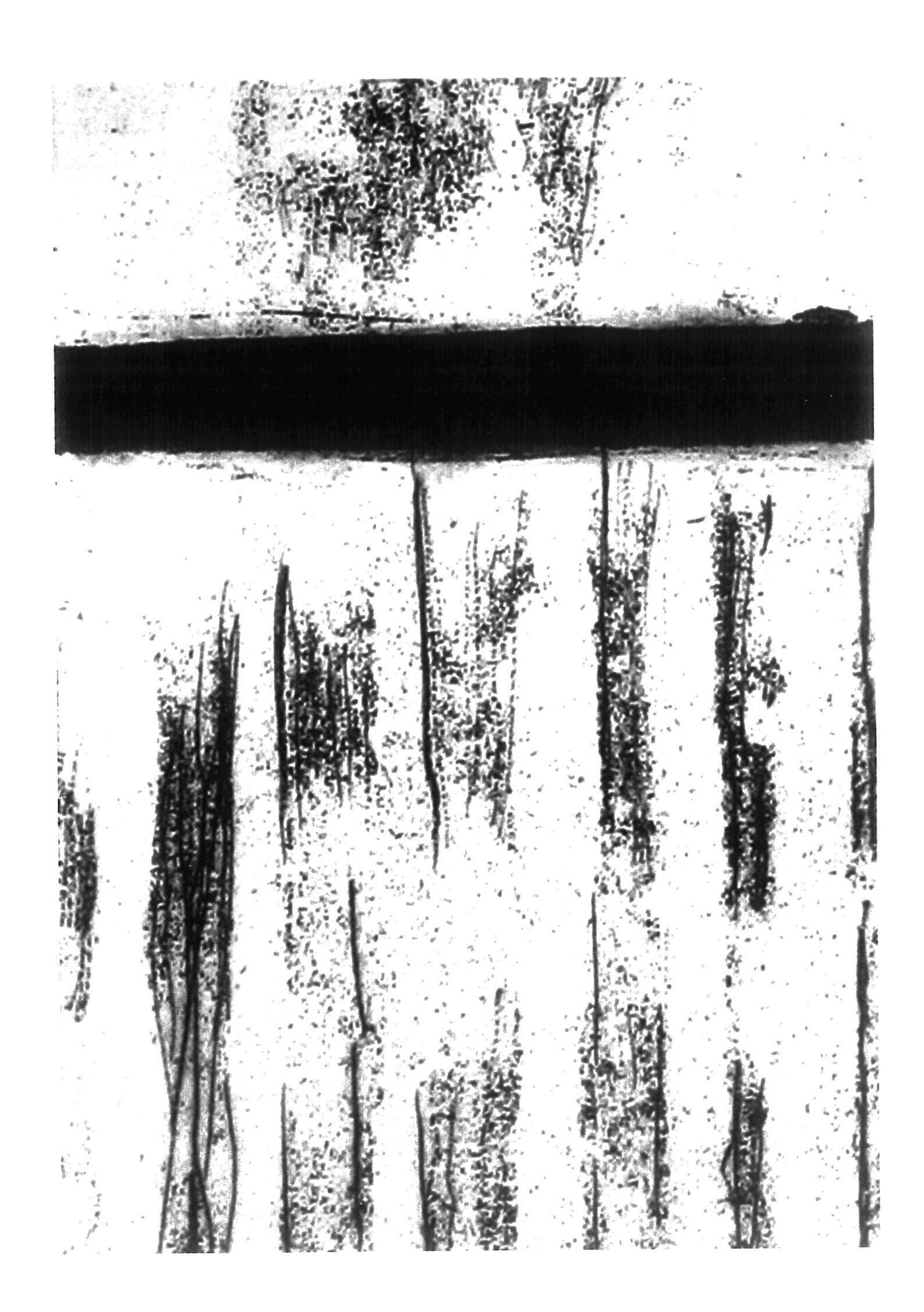
Publicada por La Agencia de Cooperación Internacional para el Desarrollo, nuestra revista ha cumplido y cumple una tarea esencial: ser un espacio de encuentro. *Cuadernos* ha sido, a lo largo de

muchos años, un puente tendido entre lectores y autores, y es una revista que está presente en la mayor parte de los departamento de español de universidades de todo el mundo, es decir: es un espacio en el que la lengua española ha viajado por numerosos territorios: los imaginarios, que son a su vez reales, y los que llamamos reales, que no dejan de tener una dimensión imaginaria.

La lectura ha influido y constituido a los seres humanos. Primero, en la tradición oral (oír es leer a través del oído); luego, en los pequeños textos en tablillas y papiros. Leer, sea el espacio de la ciudad o las páginas de la *Odisea*, es más un acto de comunicación que de respuesta solitaria a esto o aquello. Toda lectura es un diálogo. En toda comunicación hay dos extremos constituidos por un emisor y un receptor. A veces ambos extremos están en nosotros mismos, pero lo que revela siempre es la realidad plural de la lengua, que es social, y su aspecto ficcional. Leer nos descubre y nos inventa, nos cambia, y nos hace entrar en la casa del vecino lejano o de espacios que nunca pisaremos con nuestros pies de carne y hueso. El acto de leer, siendo ficción, puede hacernos más reales. Y una revista no es sino una realidad discreta que se propone como mediadora entre los libros y los lectores, en este caso entre los lectores de lengua española, hablada por más de cuatrocientos cincuentas millones de personas. Esta cifra pone de manifiesto la importancia del español en el mundo, su complejidad y riqueza.

Cuadernos Hispanoamericanos ha estado dirigida por Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado. Todos contribuyeron a hacer de nuestra revista lo que hoy es, y ninguno ha sido imprescindible: sólo *Cuadernos* nos resulta imprescindible porque es el resultado: la obra. Una lección de humildad que espero no olvidar. Al comenzar a dirigir *Cuadernos Hispanoamericanos* (tras veintidós años trabajando en ella como jefe de redacción) no me propongo otra cosa que ser fiel a los aspectos que creo mejores de su larga tradición, y que están asistidos por el pensamiento crítico. Y también, no ser indigno de aquel lector adolescente que, en su propia lengua, encontró mundos y acentos diversos, es decir, que descubrió en la palabra creativa su otredad, un término que siempre señala al mundo. Espacio de mundos, *Cuadernos Hispanoamericanos* es, hoy, un lugar de encuentro, una puerta abierta ©


Diálogos



Yves Bonnefoy: Una conversación.

Chris Miller

¿Qué tipo de relación tiene usted con sus traductores?

Si hay algo que lamente, querido Chris, es no poder mantener una relación más estrecha con aquellos que me hacen el honor de traducirme a sus lenguas. Son muy pocos los lectores que se acercan a una obra como lo hace el traductor, que tiene que rastrearla a través de todas sus palabras, de todos sus pensamientos –lo que podría convertirlo en un interlocutor tan válido como el más agudo de los críticos–, pero que, paradójicamente y casi por definición, se ve obligado a vivir muy lejos de aquel al que debe interpretar. Y si el autor traducido no conoce la lengua en la que se ve acogido, la consolidación de esa relación se vuelve todavía más difícil. A este respecto, debo distinguir entre mis traductores al inglés, al italiano –e incluso al español o al catalán, que puedo leer o, cuando menos, descifrar– y todos los demás.

Y la relación es ciertamente muy diferente con unos y con otros. Mis opiniones sobre la traducción son, en efecto, algo contradictorias, y las consecuencias de esas contradicciones no son las mismas en ambos casos. Por un lado, creo firmemente que el traductor se debe a su libertad y que, por tanto, sólo puede llegar a conocer de verdad una obra si se enfrenta a ella en el espacio de su relación consigo mismo, lo que puede conllevar cambios muy atrevidos, aun siendo legítimos, en los significantes que conforman la obra original. Por ejemplo, el traductor debe vivir su propia música y no sacrificar las cadencias que le pertenecen. Y no sólo las cadencias: tampoco los timbres. Un pianista, con su teclado, no debe pretender imitar el violín, sino dialogar con él para mantener, a dos voces, la intuición esencial de la obra que, por fortuna, trasciende de esas diferencias de perspectiva. Dicho de otro modo, cuando yo traduzco, no intento calcar mi prosodia o mi métrica de lo que percibo en el texto de origen, ya que solamen-

te me siento a gusto, y con la suficiente libertad para que tenga sentido mi consenso con otro autor, sirviéndome de mis propios medios. Y si, en un poema de Yeats, considero que el significado esencial de «*labour*» es «alumbramiento» y no «trabajo», elegiré el primero de estos dos vocablos, aun cuando el texto inglés no deje del todo claro que este es el significado que prevalece, dada la ambigüedad de la palabra «*labour*».

Al mismo tiempo, cuando leo la traducción de uno de mis textos, no puedo dejar de indagar qué ha sido de las ideas o de los sentimientos que creo haber expresado o sugerido, y enseguida acabo lamentando que el traductor se haya apartado de ellos... He de reconocer, a mi pesar, que es una incoherencia, aunque sólo me sucede con los traductores a los que puedo leer. Tengo, así, dos tipos de relación. Con los primeros –traductores al italiano, al inglés, incluso al español– la necesidad de que los matices de mis pensamientos sean perceptibles en sus textos me lleva a leer minuciosamente sus primeras versiones, siempre y cuando tengan a bien enseñármelas. Y de ahí surgen discusiones de detalle que pueden parecer ociosas, pero que considero de gran interés desde una perspectiva que me parece importante, mucho más allá del destino de mis propios textos, como es la comparación de las lenguas, la reflexión sobre lo que podemos llamar su genio propio.

Soy un gran seguidor de las intuiciones de Humboldt, de Wilhelm von Humboldt, el lingüista. Creo que se aprende bastante comparando cómo le suenan las palabras a un francófono o a un anglófono; y me gustaría mucho, lo que evidentemente no es más que un sueño, ser capaz de trasladar esta investigación al chino o al japonés, ya que es casi seguro que una parte esencial de la poesía sale a la luz al pasar del universo de la notación alfabética al que trazan los caracteres chinos, originariamente ideogramas. De modo que me siento bastante frustrado cuando pienso en todo lo que no puedo compartir con muchos de mis traductores.

¿Considera que la «Literary Theory», la deconstrucción, etc., es una forma de opresión? ¿Cree que la crítica es la opresión de los escritores propia de los países democráticos?

Es cierto que, a lo largo del tiempo, me he sentido a menudo irritado ante los planteamientos y los métodos de análisis tex-

tual que han imperado en Francia durante años con el nombre de «estructuralismo». Aunque no sé si el estructuralismo es un pensamiento característico de los regímenes democráticos, bien puede ser, en efecto, que haya estado al servicio de la necesidad de dominar la mente y de reprimir la expresión de las opiniones personales, que difícilmente encuentran en la sociedad democrática un espacio donde manifestarse. Y tampoco me terminaba de gustar ese léxico abarrotado de conceptos, a veces realmente muy poco científicos, que, con sus gruesas pinzas, trataba de extraer los significados de los textos. En esos casos, el exegeta no se daba cuenta de que la poesía no está hecha para significar, sino para devolver a las palabras su intensidad plena, su plena capacidad para designar las cosas fundamentales en nuestra relación con nosotros mismos o con otros seres aquí y ahora, es decir, en esos azares de la vida que, como dijo Mallarmé, no se nos puede ocurrir abolir. Durante el dominio del estructuralismo, sufrimos, pues, otro tipo de «palabrería», ciertamente menos asfixiante que la de los regímenes totalitarios y en absoluto mortal, pero, aun así, muy poco útil para la comprensión de la poesía.

Aunque esta forma de acercarse a los poemas y a los poetas pudo menoscabar su presencia viva en la sociedad, en particular en los colegios, institutos y universidades, y alejar a aquellos que, en otras circunstancias, habrían atendido a su reclamo en el fondo de sí mismos, no por ello impidió que los verdaderos amigos de la poesía –nunca muy numerosos, en especial en Francia– preservaran su necesidad, invocaran su diferencia y la liberaran de aquellas lecturas que ignoraban sus intenciones. Ya pasó el tiempo en que jóvenes investigadores me contaban que, para optar a una plaza de titular de universidad, a menos que fuera para hacer disecciones en laboratorios de lingüística o de psicoanálisis, tenían que fingir un desinterés por la poesía. Hace ya bastantes años que tuvo lugar un resurgir del conocimiento de lo poético en el ámbito de la enseñanza, especialmente universitaria. Se vuelve a escuchar a Baudelaire y a Rimbaud, y a Mallarmé se le venera algo menos por razones que él no habría compartido. Podría citar a algunos profesores con un conocimiento de lo que es la poesía, de su esencia, mucho mayor y más serio que el que tienen tantos de esos que se denominan poetas. Y quiero recalcar este hecho para acabar con

prejuicios odiosos. Es lo que he tratado de hacer recientemente con *La communauté des critiques*, un libro en el que destaco los numerosos vínculos que existen en la actualidad entre la Universidad y la poesía, entre la palabra de los grandes poetas de Occidente y de Oriente y los intereses de historiadores y filósofos.

Hablando de filósofos, no cito en este libro a Jacques Derrida, aunque hubiera podido hacerlo con gran aprecio y simpatía, ya que en modo alguno confundo el estructuralismo, que limitaba la experiencia poética al texto resultante de ella y lo reducía a las formas que esperaba encontrar, con la labor deconstruccionista emprendida por Derrida. Derrida percibía la incesante deriva que afecta a los conceptos en el preciso momento en que pretenden organizarse en sistemas. Se hallaba, así, muy cerca de la poesía, que, casi por definición, es el cuestionamiento de lo conceptual en la palabra, la transgresión de los sistemas que los conceptos pretenden en todo momento construir, convirtiéndose entonces en esa pseudo-intemporalidad que es el olvido y la negación de la verdad propiamente humana: un conocimiento del tiempo que es vida y muerte, un compromiso con aquello que el tiempo espera de nosotros.

¿Existe alguna relación entre la política y la poesía? (Me refiero, en particular, a la noción que ha esbozado una filósofa americana, Lucy Alford, que trata de construir una teoría de los derechos humanos sobre la calidad de la atención inherente tanto a la lectura como a la creación poética.)

No conozco nada de la obra de Lucy Alford, pero lo que usted me dice tiene mucho sentido para mí y me gustaría saber algo más al respecto. Creo que de lo que acabo de apuntar sobre el análisis estructuralista de la poesía se deduce con claridad que lo que llamo poesía es el rechazo de los sistemas conceptuales que se pretenden absolutos, cuando lo que persiguen es sustituir por simples esquemas el mundo tal como es, este mundo que está hecho de existencias y no de cosas. Y puesto que la poesía toma en consideración y conserva en la memoria esa gran realidad, única e inalterada, que el discurso conceptual fragmenta y quiere hacernos olvidar, huelga decir que su misión es lograr que nos neguemos a ver en los demás, hombres o mujeres, algo que no sea unas

presencias plenas y vivas, libres de invocar sus propios derechos y que merecen gozar de toda su dignidad. Y este es, precisamente, el propósito de la democracia. Me permito afirmar –es una de mis convicciones más profundas– que cuando uno tiene el don de la poesía y hace todo lo posible para que esta germine en su mirada sobre el mundo, su relación con la sociedad debe ser, necesariamente, demócrata. Saber comprender la poesía es volver al origen de la declaración de los derechos del hombre, revitalizarla, librarla de esas interpretaciones ideológicas de las que es objeto continuamente, devolverla a su futuro. Y si eso es lo que propugna Lucy Alford, tiene toda la razón.

Dicho de otro modo: lo poético y lo político son lo mismo. El pensamiento conceptual, analítico, es intemporal por naturaleza, tan sólo enuncia generalidades; de ahí que no confluya con esa relación con el tiempo que es tan esencial en nuestras vidas, hechas de nacimientos y muertes, de azar y de encuentros. Y, siendo así, ¿cómo iba a servirnos para ver plenamente a los otros seres, incluso a los más próximos? Si nos encomendáramos a los conceptos, los demás desaparecerían de nuestro horizonte, la sociedad se fragmentaría, imperaría la abstracción, predominaría la ideología, esa ideología cuya necesidad esencial es destruir a cualquier individuo que la contradiga. Pero para luchar contra esta desgracia, inherente a la sociedad, existe la conciencia poética, que puede convertir lo político, esa reflexión acerca de las relaciones sociales, en algo más que la simple constatación de la fragmentación y de la parcelación que acabo de señalar.

Milosz se preguntó: «What is poetry that does not save / Nations or people?», en medio de las ruinas de Varsovia, lo que luego lamentó. ¿Cree que la poesía puede ser la salvación? ¿Y para quién?

He dicho hace un momento que la poesía es la única que puede rescatar a la sociedad. O, mejor dicho, que la intuición, que intenta adentrarse y perpetuarse en los poemas, es la única que podría lograr que el Yo y el Otro se encontraran y pactaran. La poesía es, pues, una solución para la sociedad. Pero esta puede no oírla. Nada indica que esa ambición poética que poseemos baste para acabar con otros aspectos de nuestro existir en el mundo, evidentemente destructores, con esas fuerzas malvadas que parecía que

habían ganado la partida en Varsovia, cuando Milosz deambuló entre sus ruinas.

Pero la batalla nunca termina, y aunque puede ocurrir que la poesía no logre ganarla de forma definitiva, no por ello dejará jamás de seguir intentándolo. Y Milosz se habría equivocado si hubiera pronunciado sus palabras con el propósito de inculpar a la poesía como tal, en lugar de lamentar simplemente su debilidad en algunos momentos de la historia. Se habría equivocado, ya que habría considerado la poesía como una ilusión sin ninguna influencia en la realidad, una ensoñación desmentida, una y otra vez, por los acontecimientos históricos; y si llegáramos a creer esto, nos privaríamos de nuestro principal recurso.

Y, en efecto, es de sobra conocido que los poetas sueñan, que creen con demasiada facilidad que su exigencia de una sociedad rejuvenecida, provista de toda su transparencia, se verá cumplida gracias a una determinada manera de vivir que les han hecho creer que es la correcta; son ingenuos, toman sus deseos por bienes que pueden compartirse naturalmente, y ello los conduce a un fracaso de nefastas consecuencias. Pero la poesía no debe confundirse con esos sueños a los que sucumben numerosos poetas. ¿Acaso esos sueños no son parte también de esos sistemas conceptuales que ocultan la profundidad que la poesía procura preservar? ¿Se habrá dejado la poesía engañar por ellos? Es muy probable, pero por poco tiempo, pues la memoria, que es su vida, le exigirá que recapacite. Y sería una pena ignorar esta reacción, esta voluntad de recapacitar que constituye su mejor baza, viendo tan sólo en lo poético esa capacidad de ilusionarse que lo carcome.

¿Por qué Rimbaud es un poeta tan grande? La introducción al libro en el que defiendo la necesidad que tenemos de su poesía lleva por título «Espérance et lucidité». Y lo que trato de decir mediante esas dos palabras es lo siguiente: durante su breve carrera, Rimbaud fue víctima, sucesivamente, de distintas utopías, como la idea de la revolución comunista o la creencia en una vida transformada por el «desarreglo» sistemático «de todos los sentidos». Y fracasó una y otra vez, aunque supo convertir esa lucidez que le hacía descubrir el fracaso en un estímulo para recuperarse. Lo que intentó en numerosas ocasiones. De ahí su

valor de ejemplo y la necesidad que debemos tener de su obra, de su palabra. Necesitamos estas formas de recuperar la esperanza –una esperanza laica– en esta «nueva era» en la que ya no contamos con las promesas supraterrenales de antaño, por otra parte tan engañosas.

¿Qué vemos al observar la cultura esencialmente religiosa de Occidente con los ojos de un no creyente?

Es una buena pregunta después de las consideraciones que acabo de hacer sobre Rimbaud, cuya lucidez se dirigió contra las enseñanzas de la religión de su tiempo, sin dejar, por ello, de estar muy tentado por la religión y de haber comprendido a fondo la parte de verdad que existe en la palabra cristiana. Es cierto que estamos rodeados por todas partes por las palabras, tanto dogmáticas como angustiadas, del cristianismo. Miles de monumentos y de imágenes pintadas, una extraordinaria música eclesiástica que nos lleva a compartir, con Bach, Haendel y Haydn, acontecimientos en los que no creemos, como es la resurrección de los muertos. Y debajo de esas profesiones de fe, casi siempre explícitas, nos topamos en nuestro entorno natural y social con formas aún vivas de mitos paganos, creencias que tampoco podemos ya adoptar, a pesar de identificarnos de manera instintiva con gran parte de su sensibilidad. Sólo hay que pasear por nuestros pueblos y escuchar sus nombres para reconocer, bajo las ligeras vestiduras tomadas del culto a los santos o de los relatos de mártires, a los dioses y semidioses celtas o, incluso, pre-celtas. Es difícil resistirse a recobrar la fe, tal y como se profesaba antaño –la fe de los campesinos medievales, ingenua, entretejida en sus labores cotidianas–, cuando acudimos una y otra vez a esas capillas, a esos oratorios que construyeron como si se tratara de simples viviendas, con tanta seriedad y un sentido, se diría que innato, de la belleza sencilla. En Francia somos todos unos pagano-cristianos que tratamos de lidiar como podemos los conflictos de dos verdades, la segunda de las cuales, aun rechazando muchas de sus necesidades, ha estado durante mucho tiempo, y sin demasiado éxito, tachando a la primera de diabólica. Pero, ¡cuidado! un entorno tan complejo puede ser un motivo de preocupación e, incluso, de desdicha. Así, Rimbaud invoca a sus ancestros galos, pero, a la vez, se siente esclavo de su bautismo y se verá obligado a huir de ese «continente donde

acecha la locura». Sin embargo, una situación tal también puede ser un modo de liberarnos, de comprender.

Este mundo que hemos heredado, esas partes de la sociedad o de la tierra en los que todavía aflora lo que antaño fue sagrado, son a menudo lugares reales, con sus caminos, sus especies de árboles y plantas, sus amplios campos alrededor de los pueblos o la montaña casi al alcance de la última casa. Y también, si no antes, con esos colores, esos olores que a través de los siglos se han conservado para las ceremonias, a la vez renovadas y tan parecidas, como el olor de la albahaca que la Antigüedad legó al cristianismo. Las creencias de nuestra historia arraigaron en lugares determinados, y esos lugares, a cambio, les inculcaron su propia verdad, que va mucho más allá de las tensiones que se producen en la religiosidad fundamental cuando esta no ha profundizado lo suficiente en su relación consigo misma. El sol y las nubes, las vendimias y las siegas son signos que hacen que la existencia vivida recobre su seriedad y su verdad, que consiste simplemente en sosiego. ¿Cristo nos ofrece el vino? Por supuesto, el vino de la viña cercana. ¿Jesús en busca de la oveja perdida? Sí, pero igual que un pastor que se abre camino en el establo entre los balidos de su rebaño. La tierra se renueva junto con las creencias. El pasado, con todas las creencias de antaño, que más que extinguirse se han transformado, se convierte en tierra, en un humus en el que, una vez fermentado, han brotado y vivido nuevas plantas. Y en esos fósiles, en esas maceraciones de los antiguos sueños, existe una verdad casi vegetal: la de las necesidades esenciales que reverdecen en primavera bajo la leña seca de las fantasías.

Pensemos en *The Waste Land* de T.S. Eliot. El poema nos habla, en definitiva, de la angustia de una sociedad que se ha privado de aquellos lugares donde las evidencias de la naturaleza pueden regenerar aquellas mentes que las creencias han desviado. Mientras, al contrario, nos queda tanto por recibir de nuestro entorno, aunque haya sido –o, sobre todo, cuando ha sido– el modo de expresión de religiosidades sucesivas. Contemplo una capilla del siglo XI o XII. Sólo puede hablarme a través de la piedra con la que está hecha, unos bloques admirablemente desiguales, unidos simplemente con barro. Y esa piedra, que a la vez afirma plenamente su propia esencia de piedra, de materia, y acepta el proyecto del maestro de obras,

no hace sino manifestar la evidencia y la buena voluntad, la contribución a la verdad, de una realidad natural: ¿por qué, entonces, en vez de ignorarla, como hizo el cristianismo, no aprovecharla para facilitarnos la vida? Y más adelante ¡cuántas imágenes de pintores o de escultores no ha habido para recibir esas enseñanzas y transmitírnoslas! En las estatuas de piedra o de madera del siglo XV, o en los cuadros del XVII (piénsese, por ejemplo, en los hermanos Le Nain), existe la misma armonía con el entorno natural y con la vida sencilla que en la arquitectura romana. En esas obras se adopta el lenguaje de la religión matizado, casi rescatado, por la forma del cuerpo y por la evidencia de sus emociones y deseos: el cuerpo, ese otro aspecto de la tierra viva que, lo mismo que ella, se convierte en rostro, a pesar de las ideologías que, armadas de palabras abstractas, pillan y saquean sus riquezas.

¿Le ha inspirado alguna vez la falta de un determinado paisaje?

Sin duda alguna. Siempre que usted entienda por «inspiración» lo mismo que yo: la pulsión repentina que nos lleva a esa búsqueda de nosotros mismos que es la escritura poética, porque presentimos que determinados acontecimientos, lugares o personas que ejercen un influjo sobre nosotros pueden trazar en nuestras palabras un camino nuevo hacia nuestra presencia en nosotros mismos. En efecto, he escrito bajo el signo de lugares, de paisajes que una vez amé y que luego me faltaron. Y esa privación supuso incluso, en una ocasión, la oportunidad de una gran renovación. Escribí mi libro *Dans le leurre du seuil* en Haute-Provence, en un paraje de garrigas y de rocas desperdigadas, con montes bajos en el horizonte que azuleaban al atardecer como en Poussin. Y esta tierra que yo amaba profundamente fue el lugar, e incluso la razón, de una toma de conciencia: la del carácter ilusorio de mi proyecto de entonces, la reforma como vivienda de una construcción demasiado grande y demasiado condicionada por su primitiva vocación religiosa (había sido un priorato, con una capilla en el centro), aunque esta renuncia no tenía por qué significar que tuviera que abandonar aquel lugar, aquel paisaje. Me hicieron falta varios años para darme cuenta de estos efectos, para calibrar lo que supuso para mí: una interrupción de diez años en la escritura poética, a la que regresé con *Ce qui fut sans lumière.*

Ahora bien, este poemario y los sucesivos fueron muy distintos a *Dans le leurre du seuil*, precisamente porque la Haute-Provence ya no aparecía en ellos como una experiencia directa y cotidiana, sino simplemente como un recuerdo. El primer poema de ese libro lleva por título «Le souvenir». Y significa el inicio de una nueva práctica en la escritura, que va de la experiencia inmediata de lo tangible a la obsesión por los recuerdos y por todos esos otros vestigios del pasado que descubrimos en nuestra memoria. Y ello cambió mi acercamiento al pasado, me llevó a cuestionar sus enseñanzas y a tratar de burlar sus trampas. De ahí que prestara más atención que nunca a los sueños, tan afines a la memoria. El primer poema de *Ce qui fut sans lumière*, al que he aludido hace un momento, es a la vez un recuerdo y una ensoñación, una ensoñación efectivamente vivida en algún lugar entre el sueño y la escritura, que busca su camino en ese nivel de indefinición al que, desde entonces, acudo a menudo, no porque me guste soñar para eludir la vida, sino porque el flujo onírico nos brinda, en cada una de sus encrucijadas, ocasiones de lucidez. En «Le souvenir», al mismo tiempo que se iba borrando un paisaje real, se iba abriendo paso un paisaje interior.

¿Acaso a lo largo de toda una vida el propósito de la poesía no es, al menos en ciertas ocasiones, el de esclarecerse la una por la otra? ¿El de encontrar en los aspectos fundamentales de nuestro lugar en la tierra las evocaciones simbólicas que nos permitan analizar y ahuyentar nuestras fantasías, esos simbolismos recluidos en un no ser? Y cuando nos falta el lugar, cuando de repente desaparece de nuestras mañanas y de nuestras noches ese horizonte que habíamos elegido porque intuíamos que ofrecía una afinidad inmediata con nuestros deseos y nuestras inquietudes, ¿acaso su propósito no es devolvernos a él a través de pensamientos colmados de deseos para evocar sus propuestas esenciales, que ahora entendemos mejor porque empezamos a darnos cuenta de las trampas en las que estamos atrapados desde la tan temible primera infancia? Lo mismo que un caballero en busca del Grial a través de una tierra yerma, que va cobrando vida según él avanza, consigue romper, uno tras otro, los maleficios que paralizan a las poblaciones que encuentra en su camino, en las que, estoy convencido, podemos reconocer las dificultades de un ser en un mundo carente de poesía.

Los poemas de* Raturer Outre *tienen un estilo muy austero, cercano a la lengua hablada. ¿Por qué razón?

Supongo que me hace esta pregunta porque acabo de hablar de la relación esencial que veo entre poesía y memoria. En efecto, *Raturer outre* ha sido para mí como una sonda lanzada a mi primera memoria. En ciertos poemas de mi libro anterior, *La longue chaîne de l'ancre*, me había dado cuenta de que al adoptar una forma más o menos fija, en este caso la estructura estrófica del soneto, y ceñirme a ella, aparecían palabras imprevistas e incluso palabras cargadas de pensamientos que yo solía reprimir. El soneto se convertía, así, en un agente dilucidador, un método de anamnesis. Decidí entonces confiar en él y surgió *Raturer outre,* cuyo título ilustra su propósito. Y, realmente, este trabajo me llevó a un descubrimiento: no tanto el de los problemas en sí mismos –mi relación de niño con mi padre, con su tristeza, su soledad– como el de la intensidad de los sentimientos que habían despertado en mí, pues solemos reprimir tanto los sentires como los deseos.

Y esa reaparición de lo reprimido explica lo que usted denomina el estilo austero, más cercano a la lengua hablada, de esta veintena de poemas. Puesto que lo que desvelan son momentos de mi infancia, cuyos protagonistas vivían en unos lugares y tenían unas ocupaciones y formas de hablar que sólo puedo recuperar si les soy más o menos fiel. Me veo en casas, calles y jardines que perdería de nuevo si tratara de identificarlos con las palabras más universales, más fundamentales que la poesía utiliza en su búsqueda de una vida «cambiada», de una tierra natal. Oigo en esos sonetos el habla cotidiana de antaño, si no las mismas palabras exactas, al menos palabras del mismo nivel en el uso diario. Y si el estilo, como dice usted, se acerca a la lengua oral, a la palabra hablada, se debe a que esos poemas son el resultado de mi gran deseo, ya irrealizable, de hablar, sencilla y directamente, con aquel que no hablaba. Yo era demasiado joven para saber hablar de ese modo cuando mi padre aún vivía. Sin embargo, descubro en estos poemas que, por lo menos, deseaba hacerlo.

Tal vez la omnipresencia, en mis anteriores libros, de un vocabulario de lo esencial –árbol, piedra, camino, etc., palabras ajenas a las situaciones corrientes de la existencia social– fuera, en parte, un efecto del bloqueo que acabo de señalar: cuando me di cuenta de que no

podía «cambiar» una determinada vida, ya extinguida, trasladé esa energía que había quedado vacía al proyecto de «cambiar de vida».

¿Por qué nos deleita tanto la mímesis?

Es cierto que en la situación que acabo de referir –en la que el niño imagina que encuentra al padre con el que se vio incapaz de hablar– la representación pictórica de las cosas tal como las vemos más o menos en nuestra experiencia cotidiana tiene visos de realidad: nos permite quedarnos con lo que padre e hijo habrían visto juntos en el preciso momento en el que hubieran hablado. La mímesis no es sólo la captación del mundo visible por medio de los conceptos, sustituyendo sus definiciones, sus formas por el interior infinito de las cosas; es también lo que devuelve la imaginación a la condición real y a la situación actual de las personas tal como son, lo que le confiere seriedad, gravedad e, incluso, algo de cordialidad. Al protegerlo de las distorsiones propias de los sueños, logra restaurar el hogar en cuya inmanencia hemos vivido, con nuestras aspiraciones y nuestras angustias.

Recuerdo ahora un cuadro, el retrato del pintor Korovin por su amigo Valentín Serov, en el que bajo el codo del modelo se ve un cojín con rayas blancas y rojas. Ese cojín es, evidentemente, el que tenía ante sí el retratista y que trató de reproducir lo más fielmente posible, con arte en la combinación de los colores, lo que produce, ya de por sí, belleza, el tipo de belleza al que aspira un cuadro abstracto. Pero ese cuadro, ese retrato, no es precisamente una abstracción; y está usted en lo cierto: lo que nos gusta de sus colores es que sean los de ese cojín en particular, ese cojín que existe fuera de la obra y que gracias a ellos seguirá existiendo para nosotros. ¿Por qué tanto interés por ese cojín, por qué ese placer en la representación tal y como la concibe la mímesis? ¿Por qué nos deleita tanto ese humilde objeto en el que, muy probablemente, no habríamos reparado si hubiéramos estado en la habitación en cuestión y en presencia de Korovin? Usted ya lo ha adivinado: el codo del modelo está aplastando el cojín. Y me pregunto si acaso Serov no expresó claramente, aunque de forma inconsciente, esa virtud que yo atribuyo al trabajo de mímesis: el poder, al menos en algunas ocasiones, de concentrar la realidad inmediata en torno a la relación del Yo con el otro, instaurando un lugar que ambos compartan, un lugar

en el que el artista pueda, en cierto modo, ir –y nosotros con él– al encuentro con el otro. Mientras que las imágenes creadas por la imaginación, vagando libremente, condenan al pintor a la soledad.

Percibo en la obra de Camille Pissarro una especie de prosaísmo redentor.

Estoy de acuerdo con usted, siempre que entendamos la palabra «prosaísmo», que alberga las cosas sencillas, como opuesta a la idea de poesía. Pissarro, el gran Pissarro, evoca en las casas de un pueblo la forma del camino, el trabajo de los segadores, aquello que constituye el lugar humano en su mismo nivel, donde la más íntima relación con el mundo puede producirse. Pissarro pinta juntando, estrechando la trama del lugar vivido, su prosa representa la fidelidad a las cosas más usuales con el fin de hacerlas presentes en nuestra presencia. De ahí que sea más poeta que Cézanne, que fue alumno suyo, pues Cézanne sólo pensaba en sus investigaciones sobre la pintura pura, en sus experiencias como único ser en busca de lo absoluto, preocupado nada más que de sí mismo.

A veces los «minor poets» tienen más cosas que decirnos que los grandes, nos son más cercanos.

Sin duda alguna. Pissarro se halla en el umbral de otra de las vertientes de nuestra herencia, en la que no imperan, con sus gritos y su dolor, los contados grandísimos poetas a los que acudimos en busca de energía. Pero no me gusta la expresión «poetas menores», que puede inducirnos a creer que en ellos la poesía está menos presente. La experiencia poética es un instante de intuición que se produce o no, sin posibilidad de graduación, y que, una vez ha tenido lugar, permanece vivo en nuestra mente: de modo que poetas como Maurice de Guérin o Gilbert Lely, que nos han dejado tan pocas páginas, son, como cualquier otro, verdaderos poetas. La diferencia entre ellos y Baudelaire o Rimbaud, o Wordsworth o Goethe, se encuentra en ámbitos distintos a la intensidad del sentimiento poético, por ejemplo en su concepción de la vida, más cercana a su existencia particular y, por ello, dedicada a cosas o a seres que no desean ver expuestos a la mirada de los demás. Lo que no carece de sentido, aunque pueda parecer que

contradice la vocación de universalidad de la poesía. En efecto, ¿acaso no es cierto que compartir los afectos conlleva una generalización inmediata, es decir, el riesgo de perder de vista el interior infinito, el infinito secreto de una escritura ya distraída? El poeta considerado menor es, a menudo, aquel que mantiene su intuición centrada en las circunstancias de su existencia personal. Pero si nos acercamos a él con simpatía, podremos revivir su experiencia y estar entonces tan cerca de las cosas como hacía tiempo que no lo estábamos.

Un ejemplo de esta forma de existir en poesía es la obra de Pierre Albert Jourdan, cuya calidad –y grandeza–, injustamente ignoradas, reivindico a menudo. Jourdan concentró su relación con el mundo en su pequeño jardín de Caromb, en Haute-Provence, del que evocaba los árboles en flor, las abejas, muy pocas cosas en apariencia; pero si lo escuchamos con atención, adivinamos en su palabra modesta los aspectos esenciales de nuestro existir en el mundo, el sentimiento taoísta del vacío, la necesidad cristiana de la compasión, hablándonos con singular elocuencia. Podemos decir que existen muchos falsos poetas, farsantes que llegan a ser célebres. Podemos admitir que hay autores torpes, que acceden a lo poético sin siquiera darse cuenta. Pero no debemos olvidar que, durante mucho tiempo, Gérard de Nerval fue considerado –salvo por unos pocos, como Baudelaire– un poeta «menor» ©

Traducción de Clara Curell

Un poema inédito de José Ángel Valente

Andrés Sánchez Robayna

En 1956, José Ángel Valente se encontraba en Oxford como *lecturer* de español vinculado al Wadham College, dirigido por C. M. Bowra. Había publicado un año antes su primer libro, *A modo de esperanza*, con el que había obtenido el premio Adonais. No sin ciertas dudas e inseguridades, estaba ya embarcado, desde 1955, en la redacción del que sería su segundo libro, *Poemas a Lázaro*, que habría de ver la luz en 1960. En el archivo del poeta –hoy en la Universidad de Santiago de Compostela– se conservan distintos poemas de este período que su autor decidió no integrar en ese segundo libro, algunos de los cuales se reproducen en el Apéndice al primer volumen de sus *Obras completas*, publicado en 2006 por Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores en edición a mi cuidado. Esos poemas dan buena idea de las pruebas y tentativas poéticas realizadas por Valente en esta fase precisa de su evolución, ensayos con los que –rechazados unos, aceptados otros– iba consolidándose poco a poco un muy personal mundo lírico.

El 5 de julio de 1956 aparecía en el diario madrileño *Abc* el suelto siguiente:

> *El Jurado designado por el Ayuntamiento de Orense para discernir los premios correspondientes a los Juegos Florales organizados con motivo de las fiestas del Corpus, acordó por unanimidad otorgar el primero, consistente en la flor natural y 5.000 pesetas en metálico, al poema titulado «Amor a Orense en lejanía», de don Carlos Rivero. Otros premios han sido concedidos en el mismo certamen a los poetas don Ángel Valente, señor Prado Nogueira y don Leopoldo de Luis.*

En los primeros días de julio de 1956, también el diario orensano *La Región* daba noticia aún más concreta y detallada del certamen

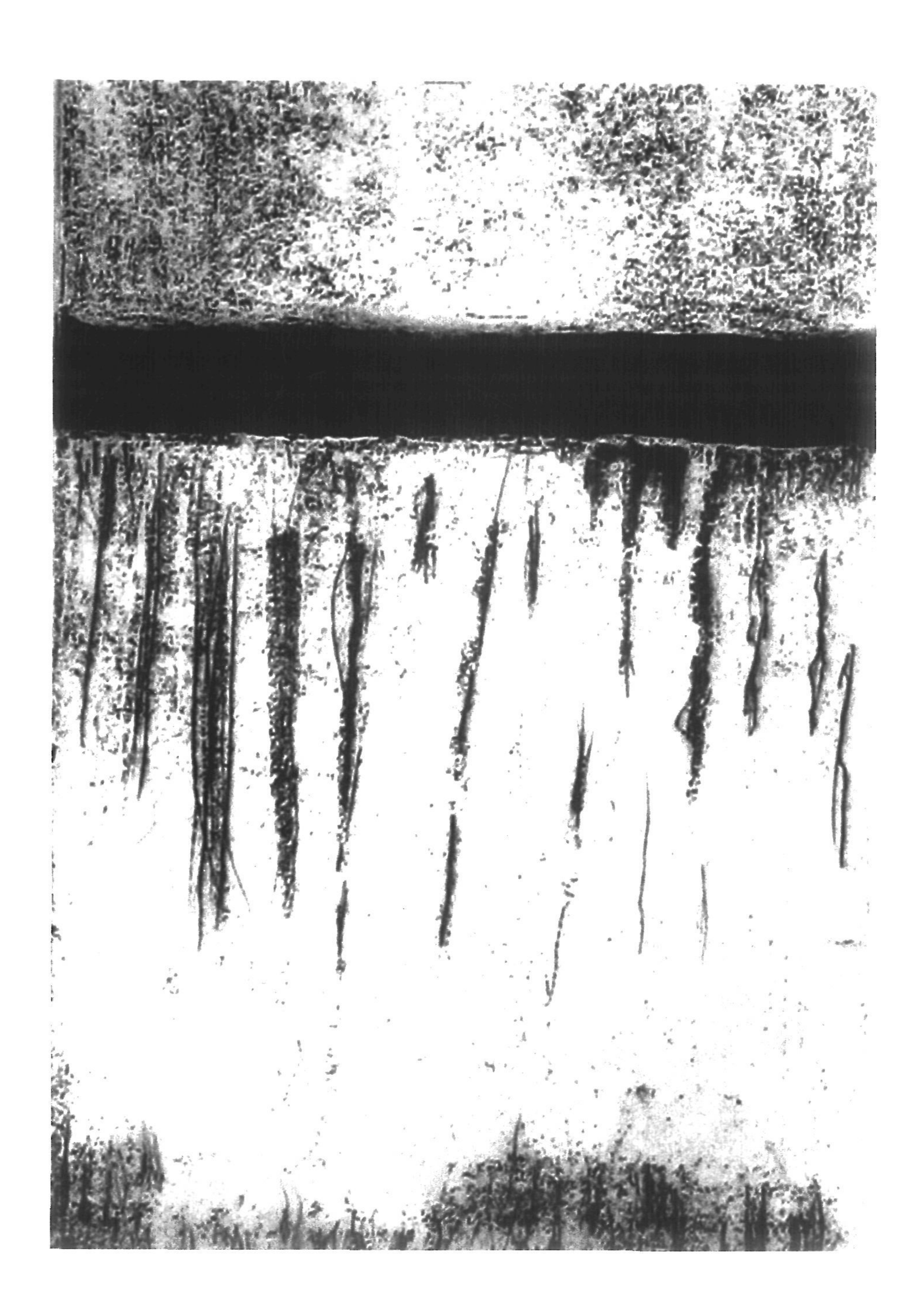
y de su fallo. Por esas informaciones sabemos, además de lo que ya comunicaba el *Abc*, que el segundo premio, el obtenido por Valente, fue de 4.000 pesetas, y el tercero, el de José Luis Prado Nogueira, de 3.000; con menor cuantía económica, obtuvieron un accésit –amén del ya citado Leopoldo de Luis–, Antonio Tovar y Alfonso Alcaraz. No puede extrañar en modo alguno el hecho de que el primer premio recayera en un significado falangista de la época, Carlos Rivero.

El poema con el que, bajo el lema «Entre dos agonías», Valente concurrió al certamen lleva por título «El Cristo, la ciudad y el tiempo. (Pie para un canto, ante Orense y su Cristo)». El manuscrito autógrafo de la composición se ha conservado entre los papeles del autor, y el poema, que sepamos, ha permanecido inédito hasta hoy. Valente no lo recogió en su libro *Poemas a Lázaro*, ya mencionado, en el que pudo quedar inserto por razones de cronología. Las causas de esa exclusión son fácilmente explicables, sobre todo por las características externas del poema mismo, centrado en una muy directa imagen crística. Sin embargo, «El Cristo, la ciudad y el tiempo» es un poema muy significativo del Valente de esos años. Por un lado, sus versos enlazan con motivos diversos de la poética del autor correspondiente a ese período; por otro, responden cabalmente a los datos que poseemos acerca de lo que el propio poeta denominó el «mundo de espiritualidad» que era el suyo en ese preciso momento.

En cuanto a lo primero, se observará que «El Cristo, la ciudad y el tiempo» es ante todo un poema sobre la memoria y la temporalidad, ya presente desde su mismo título. «Recuerdo la ciudad...», «Evoco ahora tu figura entera...», «También recuerdo las colinas...»: la memoria hace aquí un viaje a los días de la infancia y centra su reflexión en la imagen del Cristo de Orense. Dejando aparte alguna que otra expresión coincidente («Tú eras para mí / como una montaña / de pena y tiempo», leemos aquí; «Banderas / de pena y tiempo arrastraba la noche», dicen dos versos del poema «El muro», de *Poemas a Lázaro*), no debe olvidarse que este último libro está presidido por una imagen bíblica, la figura de Lázaro, identificada con el hombre contemporáneo y su conciencia. La necesaria «resurrección de cada día» de esa conciencia está presente, por ejemplo, en composiciones de *Poemas a Lázaro* como «El alma» o «Cae la noche», de temática explícitamente religiosa.

En cuanto al «mundo de espiritualidad» de Valente en estos años, habría que remontarse, para una precisa comprensión de este aspecto, a su época de estudiante universitario en Santiago de Compostela. Allí, a través de su relación con Maximino Romero de Lema, toma contacto con un universo religioso muy distinto al integrista del «nacional-catolicismo». Dejemos hablar al propio Valente: «La aparición del perfil sacerdotal de Maximino Romero de Lema en aquellos años oscuros de finales del decenio de 1940 era un hecho tan luminoso como absolutamente insólito. La Iglesia española, uno de los más firmes apoyos del largo régimen cruento impuesto por la dictadura militar, hablaba un lenguaje totalitario, brutal y reivindicativo; un lenguaje en el que toda espiritualidad quedaba anegada en un eticismo autoritario y burdo. [...] En ese contexto, Romero de Lema representaba el hecho insólito de una religiosidad abierta y dialogante que remitía sobre todo –frente al rígido dogmatismo de unos y el interesado pragmatismo de otros– a contenidos profundamente evangélicos. Diálogo, el que con él se mantenía, exento de presiones o de reflejos impositivos, en el que se iban operando, a la vez y como por mutuo condicionamiento, la liberación y el enriquecimiento de la experiencia interior» («Una breve memoria», 1987). En lo que se refiere a la personal experiencia de Valente, convendría, a mi juicio, ver el poema «El Cristo, la ciudad y el tiempo» en la precisa órbita de las palabras que acaban de transcribirse.

Por lo demás, no extrañará la referencia a San Juan de la Cruz («Porque bien sé la fuente»...) en un poeta que en fechas aún próximas escribía «El desvelado (Homenaje a San Juan de la Cruz en Segovia)», publicado en 1955. El poema de Valente que aquí presentamos hace pensar de inmediato a cualquier lector tanto en el conocido poema de Unamuno sobre el Cristo de Velázquez como en el Antonio Machado –tan decisivo para Valente ya desde la década de 1950– que, interrogándose acerca de la dialéctica marxista, escribía: «Hay otra forma de universalidad, que no la expresa el pensamiento abstracto, que no es hija de la dialéctica sino del amor, que no es de fuente helénica sino cristiana: se llama fraternidad humana, y fue la gran revelación de Cristo». Equidistante, sin embargo, de uno y de otro, el Cristo de Valente es una figura interiorizada que permite al poeta, en la aventura del vivir, meditar sobre su infancia y sobre la experiencia agónica de la temporalidad C



El Cristo, la ciudad y el tiempo. (Pie para un canto, ante Orense y su Cristo)

José Ángel Valente

I

Cristo de tiempo eres,
Cristo crucificado
entre dos agonías,
la tuya más feroz
y la mía más triste.

Cristo de tiempo y sangre y negro
rostro, bajo despacio hasta tu pecho
para apoyar allí mi oído,
y escuchar el lejano
rumor del sordo mar,
desde el que un día
te trajeron tal vez.
Tal vez estabas
de pie sobre una barca
verde y ya crecía
tu barba oscura lentamente.

Cristo
y el tiempo
y la ciudad
pequeña, arrodillada en torno,
igual que la plegaria

alrededor de la capilla
de ángeles enormes,
espejos y retablos
que han pulido las manos y los besos.

Tuve aquí mi lugar
en esta rueda de oraciones diarias.
Oh, cómo te apretaba
el corazón la súplica
y el compás y el rumor
humilde de las rodillas arrastradas.
Yo entonces no sabía
por qué ni para qué, yo no alcanzaba
la estatura total de un padrenuestro
y me perdía en la mitad:
«Que venga,
que venga a nos tu reino
y no haga falta
pedirlo más... Padre, perdónanos,
perdónanos ahora,
precisamente ahora
y no más tarde...».

Pero Tú comprendías,
Cristo, oh Cristo
demasiado alto
para ser abarcado por los ojos de un niño.
Tú eras para mí
como una montaña
de pena y tiempo.
Oscuro entre las luces
–como un agonizante
al que alguien se obstinara
en vestir de domingo–
enorme en tu cuita,
enorme, extraño, viejo
Cristo de tiempo
entre dos ángeles

que no pueden volar de tantas alas.

II

Cristo de tiempo, Cristo
de estar en pie
sosteniendo la muerte...

Recuerdo la ciudad
rodeada de niebla,
como una fortaleza
donde entrara el invierno
a lentas embestidas.
Y la niñez se desleía en llanto,
en tristes goterones que caían despacio
del día al mes, del mes al año, del año a la distancia.

Desde lejos te busco,
Cristo del caminar,
lejano Cristo mío...
De caminar tengo los ojos ciegos,
y de llevar a cuestas tantos sueños
desgastadas las manos y las lágrimas.

Evoco ahora tu figura entera,
ahora que puedo verte,
ahora que no hace falta
mirar, sino dejar que vengas
desde dentro de mí hasta mis labios,
para así pronunciarte:
sólo Cristo de tiempo.

Cristo de tiempo,
sálvame del tiempo.
Acoge lo vivido
bajo la sombra grande de tu pecho.

III

Vertiginosamente calles y lugares,

esquinas, rostros, nombres,
la primera promesa
–como el primer olvido–
se mezclan, se confunden.
También recuerdo las colinas
que en la tibieza de la estación nos saludaban
con ramos amarillos.
Allí era grato
empinarse y trepar, gritar a voces
la naturaleza imposible de los sueños.
Después el río
con su hondo pecho resonante
y los puentes tendidos
de lado a lado, como
si todo fuese sólo
atreverse y cruzar sin volver la mirada.

Vivir fue aventurarse en la distancia
de mar a mar, de montaña a montaña,
de corazón a corazón,
siempre más lejos.

Y queda la ciudad,
envuelta en sueño
en su valle de niebla,
quieta la catedral como un navío
anclado en la distancia,
y su Cristo de tiempo
y el agua manantial
caliente y encendida,
que brota de sus plantas.
Porque bien sé la fuente,
porque sé bien la fuente
donde las aguas crecen
con vocación de madre,
de regazo o de seno.

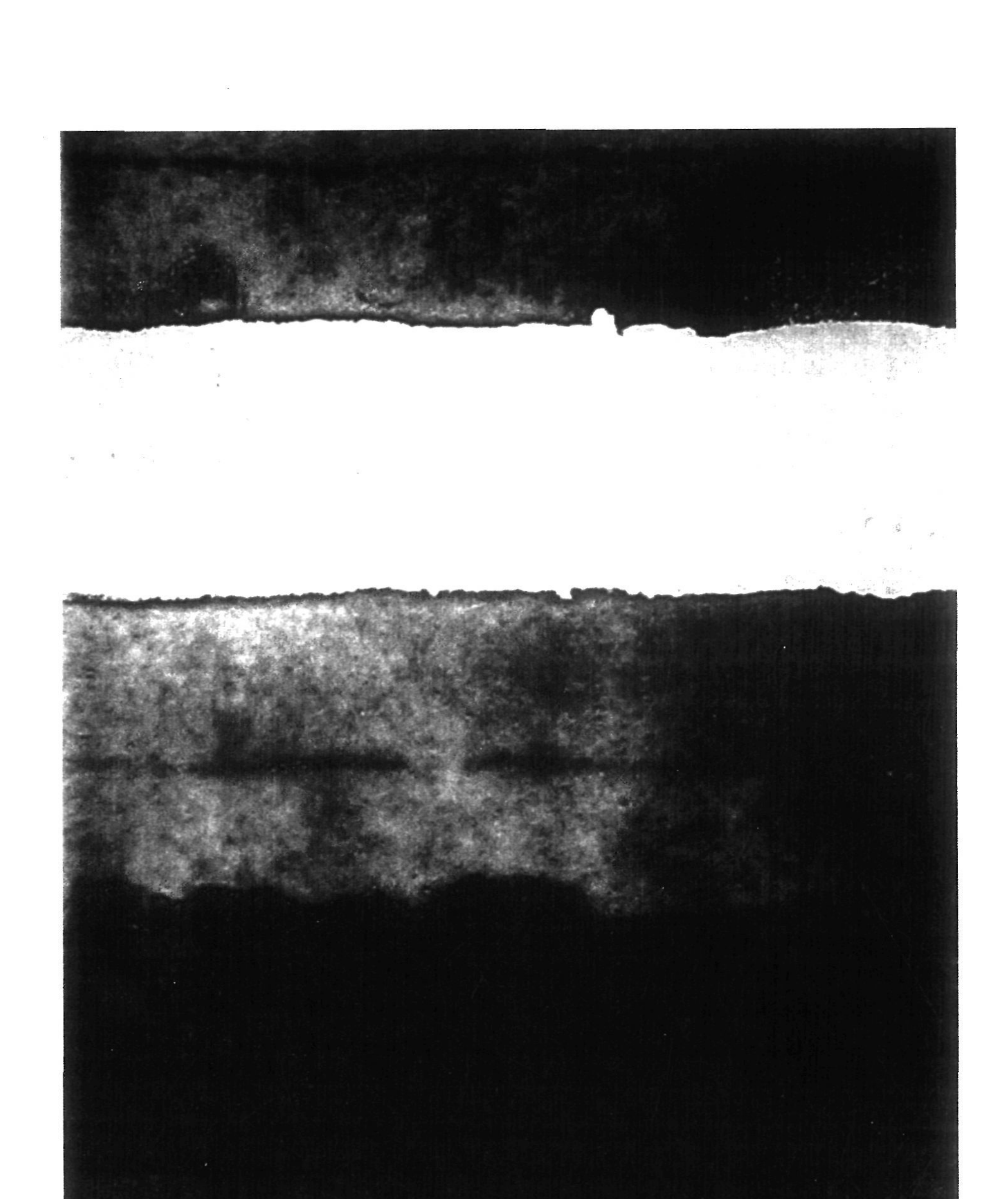
Vuelvo al origen de las aguas,

regreso hasta tu imagen,
Cristo de tiempo mío,
y voy palpando
la altura sucesiva de mis años,
mientras Tú estás en pie,
solemne, y crece
tu oscura cabellera,
Cristo de las plegarias y las horas.
Una herida se abre en mi costado,
donde el tiempo se clava
como un ala de piedra.

Esta es mi agonía.

Óyeme ahora,
Cristo de estar en pie
sosteniendo la muerte,
Cristo crucificado
entre dos agonías...

(1956)



Sobre el silencio de Ortega: El silencio del hombre y el silencio del intelectual

José Lasaga Medina

El filósofo nunca fue de un partido
y todos quisieron adjudicárselo después.
Ortega

El llamado «silencio de Ortega» sigue siendo cosa disputada. La citada expresión es una especie de complejo biográfico-semántico que remite a muchas cuestiones, entre otras, a la actitud que adoptó el filósofo frente a los acontecimientos históricos que culminaron con la guerra civil de 1936-39, la desaparición de la II República y la larga dictadura del general Franco. Es indiscutible que el resto de la vida y la obra de Ortega quedaron afectados por tales sucesos. Su figura y su filosofía, en fin, su recepción misma se han visto condicionadas por la equívoca posición que adoptó, creo que con una tan extrema como dolorosa conciencia de la misma, al negarse a decir una palabra clara sobre la situación de España y la suya propia, respecto del régimen que la gobernaba, después del desenlace del conflicto bélico en 1939 y sobre el origen del mismo.

Mi propósito no es tratar la cuestión en clave biográfica, añadiendo o repitiendo descripciones, fechas, acciones y omisiones que en lo esencial son de dominio público. No conozco hechos nuevos que puedan alterar el cuadro de la descripción general. Tampoco deseo entablar un debate frontal sobre ciertas valoraciones, obvias en su intención, por estar trufadas de inicio por prejui-

cios ideológicos. Me propongo, entonces, reflexionar y si fuera el caso, ofrecer una interpretación de los motivos biográficos[1], que en el caso de Ortega los presumo filosóficos[2], que provocaron la mencionada actitud taciturna. El silencio fue sin duda una forma de decir, incluso y valga la paradoja, notablemente elocuente (aunque sólo sea por el caudal de palabras –de otros– que ha provocado).

1.– Los datos

Reduciré al mínimo las consideraciones sobre los pasajes biográficos que considero relevantes tener a la vista y los recordaré con toda la precisión de que sea capaz.

1°) Su distanciamiento o ruptura, como se prefiera, con la II República que se inicia en la temprana fecha de diciembre de 1931 a raíz de su conferencia *Rectificación de la República* y su decisión de dejar de hacer política[3] poco después, que se sustancia en dos hechos: la disolución de la «Agrupación al Servicio de la República y el dejar de publicar comentarios de contenido político[4].

2°) La firma bajo presión del manifiesto de los intelectuales antifascistas en julio de 1936, en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde se encontraba en calidad de refugiado. Soledad Ortega, testigo presencial, narra en primera persona lo sucedido: «Mi padre sigue en la cama, con fiebre (...). Llega un grupo de miembros –algunos con pistola y mono– de la Asociación de escritores antifascistas (...) Me dan el texto de un largo y detallado manifiesto de apoyo al sector republicano de la contienda. Respetan mi negativa a dejarles entrar en el cuarto del enfermo. Subo con el texto al piso donde se aloja mi padre y se lo muestro. Me dice que no lo firma, aunque lo maten porque contiene afirmaciones que están en abierta contradicción con lo que es su juicio de las cosas y la postura que, en consecuencia ha tomado tiempo atrás al retirarse de la política. Vuelvo con la negativa. El ambiente se pone tenso y grave». Como es sabido, la redacción de otro manifiesto, pactado con Ortega, fue la salida a la «tensa» situación[5].

3°) Las alusiones al episodio del manifiesto que tuvo que firmar en la Residencia de Estudiantes, que acabamos de comentar, y que hace en «Epílogo para ingleses»:

> «Mientras en Madrid los comunistas y sus afines obligaban a escritores y profesores, bajo las más graves amenazas, a firmar manifiestos, a hablar por la radio, etc., cómodamente sentados

en sus despachos o en sus clubs, exentos de toda presión, algunos de los principales escritores ingleses firmaban otro manifiesto donde se garantizaba que esos comunistas y sus afines eran los defensores de la libertad» (RM, IV, 306).

Según algunas interpretaciones[6], estas afirmaciones romperían su promesa de silencio. En la medida en que se interprete ésta como neutralidad pública en lo que respecta a los agentes implicados entonces en la guerra civil en curso, en efecto, Ortega habría roto su promesa. Es la interpretación predominante desde Bergamín hasta las más recientes revisiones[7]. En cualquier caso habría sido la *única*, perfectamente justificable, a mi juicio, por la implicación biográfica del autor, protagonista del hecho que relata y crítico con la torpeza e ignorancia de los intelectuales británicos, los supuestamente mejor informados y más ecuánimes de Europa. Supongo que la posteridad y la historiografía tienen algo que decir respecto del juicio que hizo Ortega en 1938 sobre la asociación entre comunismo y libertad.

4º) Su decisión de regresar a España y de vivir en Madrid, aunque yendo y viniendo a su residencia oficial de Lisboa y con largas estancias en el extranjero, a partir del verano de 1945, pasado con su familia en Zumaya.

5º) Ciertas palabras pronunciadas en el primer acto público de Ortega en la España de Franco, la conferencia dada en El Ateneo, el 4 de mayo de 1946, sobre el tema «Idea del teatro» y en la que leemos:

«[Nuestro país] ha salido de esta etapa turbia y turbulenta época con una sorprendente, casi indecente salud».

Hasta aquí lo que se suele citar –así Abellán p. 149. También Morán, que aún citando hasta siete líneas del texto original, corta exactamente en la citada expresión: «indecente salud».

Ahora bien, el texto sigue. Después de unas líneas en que se disculpa por no aclarar el fondo del asunto a que aluden sus palabras, añade lo siguiente:

«Pues bien, esta inesperada salud histórica –digo histórica, no pública...» (VII, 444)

Es evidente: Ortega era siempre dueño de sus «decires». Decía exactamente lo que deseaba decir. Ni más ni menos. Esta conferencia fue un buen ejemplo.

6º) Lo más cerca que estuvo de romper su silencio es cuando se refirió a él de forma expresa en el primer curso impartido en el Instituto de Humanidades de Madrid (1948-49) sobre Toynbee, *Una interpretación de la historia universal*:

«Yo también he callado –y muy radicalmente– durante todo este tiempo, porque en España no podía hablar y fuera de España no quería hablar. Algún día manifestaré por qué callé» (IX, 73)[8].

Conviene añadir el dato de que a Ortega le quedaban seis años de vida cuando escribió esto, que no alcanzaron para ver ese día en que hubiera expuesto las razones de su silencio.

2.– *Las interpretaciones*

Un silencio como el de Ortega que es acto de habla por omisión –pues se trata de un callar deliberado– debe ser interpretado, como nos sugieren los lingüistas, por su contexto. La decisión de mantenerse alejado de todo lo que era facción durante la guerra civil fue un ingrediente decisivo de ese silencio. Puesto que el enfrentamiento continuaba, aunque las armas hubieran callado[9], la pretensión de Ortega fue la de mantenerse al margen, como había hecho desde el principio del conflicto civil.

Si hubiera podido asentar su vida en Argentina, quizá le hubiera sido más fácil coronar con éxito su propósito de guardar silencio, pero el acercamiento a la península, primero y el regreso a España, aunque fuera en calidad de visitante temporal, habría de influir decisivamente en el juicio que la posteridad haría sobre su figura. Conviene tomar en consideración que la censura y la propaganda habían hecho desaparecer la opinión pública española, el único sujeto de comunicación para Ortega como intelectual. A este hecho apunta la cita anterior: «en España no podía hablar». Es posible que Ortega tardara un tiempo en descubrir que la guerra civil había destruido el mundo cultural y de valores en el que él se había movido, pensado y hablado a sus iguales, como la guerra mundial lo destruyó en el resto de Europa. Entre otras cosas, se habría producido el absoluto, y subrayo el calificativo, desprestigio de las ideas que defendía Ortega en política desde hacía más de treinta años: liberalismo pluralista, nación (que no Estado) fuerte y democracia parlamentaria, tanto en el interior como en

el exilio, habían perdido no ya su poder de convicción y su capacidad de ilusionar, sino que en la segunda mitad de los treinta ni siquiera eran comprensibles a las mayorías en ningún país europeo, quizá con la excepción de Inglaterra. En 1945 todo tenía que recomenzar en Europa, después de la derrota de las potencias del Eje y es posible que la expectativa de que ese comienzo pudiera alcanzar también a España, inspirara el gesto de Ortega de volver y de tantear el clima espiritual de la sociedad madrileña[10]. Poco tiempo después Ortega diría públicamente lo que pensaba de ella. En efecto, a raíz de un ataque de la prensa en que se comentaba despectivamente su curso *En torno a Toynbee. Una interpretación de la historia universal*, afirmó, entre otras cosas las siguientes: «La causa de todo esto» –se entiende que de los ataques a su curso porque asisten toreros–«es el triste aldeanismo en que ha recaído buena parte de la vida intelectual española. Con él ha reaparecido todo su conocido repertorio: la explosión de las envidias, la pueril eyección de insolencias y la vana agitación de las molleras de arcilla. En la aldea perdura aún el temor a los aparecidos a los que se creía que habían ya muerto, de los que pensaban que ya se habían ido, y no debe sorprender que haya gentes a las cuales irrita el que resucita» (IX, 124). Evidentemente, el resucitado a los diez años era él mismo, un Ortega en absoluto franquista y no precisamente contemporizador con el mundillo cultural de la dictadura, al que obviamente despreciaba y no por razones de nivel, sino por la falta de veracidad intelectual que todo aquello exudaba. En cualquier caso, no se debe olvidar que Ortega fue maltratado por el régimen de Franco, que se limitó a tolerar su presencia de mala gana, entre otras cosas porque su presencia no pudo ser interpretada como legitimación de la dictadura. Los sucesos a raíz de su muerte, en octubre de 1955, muestran que la percepción que los contemporáneos tuvieron de su figura fue la de un símbolo de oposición al franquismo. La leyenda de un Ortega «criptofascista» y amigo del franquismo se empieza a fraguar algunos años después, de manera intencionada, obedeciendo a muy complejos motivos que no es del caso comentar aquí.

Hay que tomar en consideración la situación internacional hacia finales de 1945 y 1946, que exhibía ya cierta tendencia a polarizarse. En consecuencia, resultaba inevitable que cualquier tipo

de afirmación dentro de España se interpretara de acuerdo con las expectativas que unos y otros tenían en relación con los planes que las potencias victoriosas asumieran para la España de Franco y fuera usada, cuando no manipulada por cualquiera de los bandos. El tránsito de la Segunda Guerra Mundial a la guerra fría se produjo sin solución de continuidad, como hoy sabemos[11].

En conclusión y de forma sumaria, el silencio de Ortega existió en efecto... aunque en el contexto de un decir, del que Ortega fue muy consciente. Sin embargo, sí hubo silencio y un silencio contundente, clamoroso, si se me permite la paradoja, en lo que respecta a la esfera de lo político en el sentido usual de la expresión. No, claro está, en aquel espacio en que los enunciados filosóficos, éticos, o sociológicos son interpretados políticamente, bajo el principio hermenéutico que considera que «todo es político». Es el caso de muchos de los textos de Ortega que tienen en rigor como tema la historia. Ortega, en efecto hizo «razón histórica» desde que rompió con la política. Acaso haya que ver en este desplazamiento una clave para entender los alcances de los silencios políticos y de los decires meta-políticos de Ortega desde mediados de los años treinta[12].

3.– Los silencios

Hasta ahora hemos dado por buena la expresión «*el* silencio de Ortega», en singular y como si hubiera sido uno e indivisible. Me propongo mostrar que se trata de una imprecisión. Hablar más bien de silencios, en plural, y desplegar en el tiempo de los hechos y los padecimientos, el sentido que unos y otros iban dando a la cosa taciturna, puede resultar de ayuda.

Propongo dividir el tiempo total del silencio de Ortega que convencionalmente establecemos entre 1932 ó 1933 y 1955 en tres periodos:

a) el silencio elegido 1932 - 36
b) el silencio forzado 1936 - 46
c) el silencio dubitativo 1946 - 55

A) EL SILENCIO ELEGIDO

El primero de ellos se corresponde con su retirada de la política. Pudo ser, de entrada, una decisión táctica, abierta a revisión en función del curso que tomaran los acontecimientos. La retirada

de Ortega de la política obedeció, como ya hemos visto, a hechos poco discutibles: a su desacuerdo con el rumbo y sobre todo el ritmo impuesto a la cosa pública por los dirigentes de la República y porque la propuesta concreta que hizo de crear un gran partido nacional de centro no fue atendida ni por la opinión pública ni por los políticos a los que se dirigió.

A juicio de Gonzalo Redondo, no cabe duda de que Ortega interpeló a los dos líderes del centro político, uno situado a la derecha, Miguel Maura y otro a la izquierda, Manuel Azaña: «Dos eran los destinatarios últimos [del llamamiento]. Hasta tal punto era así que puede decirse que la larga exposición realizada por el filósofo en aquella soleada mañana de otoño madrileño no tenía otro objeto que atraer la atención de dos grupos políticos, de los dos hombres que encabezaban las, por el momento, más prometedoras organizaciones republicanas: Acción Republicana y los progresistas, Manuel Azaña y Miguel Maura»[13]. Ninguno de los dos acusó recibo de la llamada. Maura le devolvió la pelota un mes después en un discurso en donde presentaba a la nación su propio proyecto, crear un partido de masas que aglutinara a todos los de las clases conservadoras. Al final de su intervención aludía a la llamada de Ortega en términos que muy probablemente éste debió encontrar tópicos y chabacanos[14]. Azaña tampoco quiso aceptar el envite orteguiano. Hubo un intento de que se entendieran, que llevó a cabo Aznar, el director de *El Sol*, cuando organizó un almuerzo entre Ortega y Azaña, encuentro que conocemos por una entrada del diario del segundo fechada a 3 de abril de 1932. La falta de simpatía mutua entre ambos hombres parece ser la premisa y también el colofón del encuentro. Anota Azaña: «Yo he estado "natural" y hablador. Ortega me ha echado muchas flores, pero no se ha "destapado". Sospecho que pretendía *examinarme*. Todo esto no dará nada útil»[15]. Azaña prefirió sacar adelante la república apoyado en las fuerzas a su izquierda e ignorar la oferta de Ortega, lo que determinó su retirada de la política, al no responder a su llamada, como había solicitado públicamente, al final de su conferencia en la Ópera, los políticos profesionales: «Advierto desde ahora que no consideraré como existente el movimiento si no acuden a él hombre dinámicos, políticos en el sentido más estricto, que se hallen ya en la brecha, aptos para todo combate y compensen con su eficacia lo inválido

de mi persona» (XI, 416). Estos fueron los motivos políticos de su silencio. Pero merece la pena especular sobre sus raíces filosóficas.

Hay dos apuntes, uno de *En torno a Galileo* (1933) y otro de una carta publicada en *Luz* el 1 de abril del mismo año, ya citada en la nota 3, que explican el sentido del silencio que mantenía Ortega respecto de los acontecimientos políticos, prohibiéndose hacer lo que había hecho durante casi toda su vida profesional: dirigirse a la opinión pública desde las páginas urgentes de un periódico. La carta al director venía exigida por la necesidad de desmentir unas declaraciones que los periódicos le habían atribuido. Tras las protestas y aclaraciones de rigor, observó que la situación política comenzaba a ser muy preocupante, por cuanto se estaba produciendo una «agravación progresiva del destino nacional, agravación que se produce en pura pérdida para todos...» (XI, 520)

A lo que añadía:

> «En una conferencia dada en diciembre de 1931 reclamé un deslinde de responsabilidades y me hice insolidario de la manera como se entendía por los gobernantes la República. Hice un llamamiento a la opinión y a ciertos grupos políticos, apoyando la apelación en que mi carácter de semiinválido excluía por mi parte toda pretensión de mando y en consecuencia, las suspicacias harto humanas que despierta en un país de eternos indóciles la cuestión de la jefatura. Pero ni la opinión ni los grupos políticos me hicieron el más ligero caso. Este fracaso rotundo y perfecto me da derecho a un silencio cuando menos transitorio» (Ibid.).

Conviene no perder de vista que si Ortega hablaba de su silencio es porque tenía que defenderlo. De lo citado se deriva que por esas fechas no era definitivo. Basado en un análisis de la coyuntura política, podía romperse. Y así fue esporádicamente hasta el 9 de diciembre de 1933, fecha de su último artículo «En nombre de la nación claridad» (XI, 532).

El silencio, como hemos dicho, obedecía a razones tácticas pero la verdad de fondo es que Ortega se había quedado solo con sus peregrinas ideas sobre el momento en verdad histórico, no meramente político, en donde se jugaba el destino de los españoles. Esas ideas tenían que ver con la exigencia de contemplar y comprender para después actuar, con la moral de esfuerzo deportivo,

la voluntad de servicio y el cumplimiento del propio deber vital, y otras «curiosidades» que es fácil encontrar en sus escritos de los años treinta. Por ejemplo, la exigencia de luchar contra el «particularismo», la enfermedad que había acabado con la monarquía y que ahora amenazaba de muerte traumática a la república[16].

Ortega se había quedado sólo y así lo declara, sin vergüenza. Sin embargo, se trataba, a su propio juicio, no de una soledad inevitable o fatídica, sino sobrevenida de resultas de una decisión consciente y largamente meditada que guardaba relación con la imagen que él se hacía del intelectual y de la misión que atañe en el mundo moderno en crisis a la inteligencia. Hay un texto en el curso que dictó en la Cátedra Vadecilla, *En torno a Galileo*, que no he visto citado por los estudiosos del periodo que, a mi juicio, encierra la clave de la actitud de Ortega en lo que respecta a este primer silencio. El filósofo dictaba una lección titulada «Sobre el extremismo como forma de vida». Debía llevar dos terceras partes de la conferencia dichas cuando sorprendió a su auditorio con un salto que en un instante le llevó desde los radicalismos de San Pablo y sus trasfondos metafísicos hasta la más feroz actualidad: Se hablaba del extremismo, «del hombre desesperado de la cultura que se revuelve contra ella y declara caducadas, abolidas sus leyes y sus normas» (V, 114). Sin solución de continuidad, Ortega expresó un temor: que la juventud se deje llevar por algún extremismo. A lo que añadió:

> «esas generaciones [las anteriores, incluida la suya], temo que todavía la vuestra, pedían que se les engañase –no estaban dispuestas a entregarse sino a algo falso. Y revelando en la tranquilidad de este aula un secreto, diré que a ese temor obedece en buena parte mi parálisis en órdenes de la vida no universitarios ni científicos. No se me oculta que podría tener a casi toda la juventud española en veinticuatro horas, como un solo hombre, detrás de mí: bastaría que pronunciase una sola palabra: pero esa palabra sería falsa y no estoy dispuesto a invitaros a que falsifiquéis vuestras vidas» (V, 116).

Una exégesis adecuada del texto tendría que comenzar por reconocer la exageración que contiene y si, una vez restada, aun le queda algo de verosimilitud. Y resulta verosímil cuando advertimos que Ortega se dirigía a la pequeña porción, aunque muy cua-

lificada intelectualmente, de la juventud española que parecía hacerle caso pero que estaba en trance, como así ocurrió, de alistarse en cualquiera de los extremismos disponibles que ya habían sido denunciados por el filósofo como errores políticos característicos del hombre-masa en 1930, año de publicación de *La rebelión de las masas*. Sugiero además que la cita no se lea *in recto*. Por un lado Ortega está defendiéndose de un reproche que seguramente le hizo esa misma juventud (o una parte) que le está escuchando: le reprochan su retirada de la política[17], que no se «comprometa», que se refugie bajo una campana neumática. El elitista Ortega tiene que dar cuenta de su silencio... De ahí la fuga desde la crisis del siglo I a.C. a la actualidad incómoda que comparte con aquellos que están sentados, atentos a las palabras del maestro, en las recién inauguradas instalaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la madrileña Ciudad Universitaria. El silencio se convertía en parálisis conforme iban pasando los meses y la política republicana avanzaba hacia lo que resultó ser un abismo.

Por otro, quiere subrayar algo que le parece esencial: el contexto para comprender lo que está ocurriendo no es ya España, su historia, sus peculiaridades, sino Europa, la historia universal. Se trata de un problema espiritual y no político o económico. Empleo esta palabra, «espiritual», precisamente porque es la única que permite sintetizar lo filosófico, lo cultural y lo histórico: Está en juego la cuestión del «poder espiritual», expresión que Ortega tomó de Comte en los años treinta y a la que dedicó una amplia reflexión en su *Misión de la Universidad* (1930). Después de que Unamuno, Husserl, Heidegger, Patočka, Arendt, Jaspers, María Zambrano, Adorno, Thomas Mann y tantos otros, hayan descrito la crisis de la modernidad como una profunda grieta que se abre en lo más sólido de la cultura europea, no queda más remedio que leer la *Rebelión de las masas* como una fenomenología de la crisis misma y no como un panfleto político. Lo que estaba ocurriendo no era político sino filosófico y moral. Es el mensaje que reiteró Ortega en ETG[18]. Hace un guiño a los que le escuchan: sabe cuáles son las palabras del día, la magia que abre las puertas de la acción política... de masas, pero no desea pronunciarlas.

Después de esta declaración y de los acontecimientos que Ortega preveía, el silencio voluntario está a punto de convertírsele

en imposición del destino. Es fácil señalar el momento en que se produce el cambio de nivel porque también Ortega lo registra. Me refiero al artículo que dedica a la muerte de Unamuno, aún en el primer año de guerra civil.

B) EL SILENCIO FORZADO

Sin duda que éste comenzó con una paradoja: la firma del manifiesto antifascista de Madrid en julio de 1936 al que ya nos hemos referido. Después, en el exilio, el silencio se le hizo a Ortega algo así como una vieja amistad.

Cerezo dedicó un epílogo, «Palabra y silencio de Ortega» de su libro *La voluntad de aventura*[19] a examinar este asunto que nos ocupa, del silencio de Ortega. Aunque no ignora que el problema del silencio viene del fracaso y consecuente retirada de la política en 1932, plantea como cuestión central, no por qué venía callando desde el año citado sino «¿Por qué calló en 1936, cuando España ardía?». Aunque muestra cierta renuencia a disculpar el silencio de Ortega, no puede sino comprenderlo con dos órdenes de razones. Por un lado su ejecutoria política terminada en un desastre sin matices: su programa político «no encontró un sujeto social que lo llevara a cabo y se convirtió en un clamor solitario de su propio discurso, moviéndose en el vació» (p. 428). Por otro, Ortega había comprendido, incluso teorizado en 1924[20], que la inteligencia no estaba llamada a salvar con sus intervenciones la acción política. Y es que «tuvo la clara conciencia –escribe Cerezo–, análoga a la que viviera por aquel tiempo Azaña, de la impotencia del intelectual para canalizar la historia de enfrentamientos sociales» (Ibid.). Pero añade que el exilio pudo empañar el sentido de su silencio: «su estancia en España, y hasta su silencio, hubiera sido aquí más ejemplar» (p. 429). Y califica de error sin paliativos volver a España en la fecha y forma en que lo hizo: «un profundo error volver en aquellas condiciones, que acabaron por mixtificar incluso su silencio» (Ibid.). Si la primera observación es discutible, en función de las circunstancias de falta de seguridad que corría la vida de Ortega en la España republicana en los primeros meses de guerra civil en Madrid, la segunda, la apariencia de aceptación del régimen de Franco que conllevó la vuelta a España y la conferencia en el

Ateneo de Madrid en mayo de 1946 con las autoridades franquistas presidiendo el acto, supuso el error que señala Cerezo, del que Ortega debió ser consciente, pues nunca más volvió a tener contacto alguno con las instituciones del Estado español, aun con la universidad de la que era catedrático[21].

La conclusión que extrae Cerezo es que Ortega muere como intelectual al salir de España. La circunstancia de la guerra le habría arrebatado a su público, rota la opinión pública española, a la que siempre se había dirigido con sus escritos, en dos mitades enfrentadas. De ahí que se pregunte Cerezo «¿tenía Ortega verdaderamente algo que decir? Creo que no. Su silencio tiene, a mi juicio, muy profundas motivaciones: ante todo, la conciencia de que no tenía ya nada que decir ni a quién dirigir su palabra» (p. 428). Pero habría que hacer un poco más explícita la pregunta: ¿tenía algo que decir *en política*? A la que conviene la respuesta contundente que da Cerezo. Es posible que el propio Ortega hubiera sospechado esa retirada suya como intelectual y la hubiera pensado y comentado en algunos de sus últimos escritos publicados en España, antes de la quiebra del 36. Pero quizá la conclusión con que cierra Cerezo su análisis sobre el silencio de Ortega, su muerte como intelectual[22], sea discutible en un aspecto.

Si murió algo, fue un modelo de intelectual, el que había surgido con las *Meditaciones del Quijote*, a partir de la crítica a la «vieja política» de la Restauración, de la fundación de la *Liga de acción política española* (1913) y de la revista *España* (1915), actividad por demás inseparable de las dudas del *Espectador* (1916) sobre el encaje de la verdad filosófica en la acción política, dudas que se saldaban con las críticas a la «democracia morbosa» y a la falsedad del político, aunque Ortega regresó a la vida pública con otra fundación, la del diario *El Sol*, gracias a la ayuda de su amigo Nicolás Urgoiti un año después. Es aún el intelectual que piensa «salvaciones» y se dirige a su sociedad para que resuelva sus problemas de convivencia a «la altura del tiempo». Toma partido por la «innovación» y es consciente de que van a ver en él a un mixtificador porque tiene en su contra «la tradición, lo recibido, lo habitual, los usos de nuestros padres, las costumbres nacionales, lo castizo, la inercia omnímoda...» (I, 395). Es el intelectual ilustrado, heredero del proyecto de la Institución Libre de Enseñanza[23], que cree que

las minorías intelectuales tienen una responsabilidad moral con el resto menos favorecido de la nación, al que debe educar.

Poco a poco fue viendo Ortega que esta visión optimista, emancipadora, moderadamente progresista aunque no utópica, de la reforma social dirigida por las ideas del intelectual que interpreta la realidad política al dictado de la razón pura, no funcionaba ni podía funcionar. Sus análisis de la inteligencia humana y sus reflexiones sobre el «buen» político[24], para no hablar de su diagnóstico sobre la crisis europea en *La rebelión de las masas* (1930), le conducían hacia una visión del intelectual mucho más cercano al filósofo que vive en la polis pero segregado de ella precisamente por ser fiel a su oficio de pensar. La «muerte de Ortega como intelectual» fue en realidad una metamorfosis: el autor de «salvaciones» para España se transformó en el intelectual-profeta que recibe el mandato de predicar en el desierto y por tanto de asumir la soledad antisocial de su tarea. Ortega la teorizará en varias ocasiones, sobre todo en «El intelectual y el otro» (1940), el ensayo más conocido y citado, por la rotundidad de la semblanza que hace de la vocación intelectual. Pero es importante subrayar que no son ideas nuevas sobrevenidas con la catástrofe sino nacidas de la atenta mirada sobre las contradicciones entre la acción política y la filosofía en el siglo XX. Las perplejidades surgidas del inevitable fracaso a que parecían abocadas todas las iniciativas públicas de Ortega, le llevaron a la conclusión de que la inteligencia no debía servir a la política: «Nada más noble y atractivo fuera que encargar a la inteligencia de hacer felices a los hombres, pero apenas lo intenta (...) la inteligencia se convierte en política y se aniquila como inteligencia» (IV, 496).

A cada tipo de intelectual le corresponde un tipo de silencio, una forma de interpretarlo. Si hemos llamado al periodo del silencio que se inicia en 1936 «silencio forzado» es porque asumió como propio el fracaso de la República y concluyó que, en efecto, el intelectual ilustrado que aspira a que la inteligencia oriente la vida política, era ya una figura del pasado. La sociedad había escuchado al intelectual en un momento muy concreto de su historia, pero ese momento se había ido. Era menester forzarse al silencio, porque la espontaneidad del intelectual auténtico le lleva a dar su

palabra a la sociedad en cuanto ésta aprehende un contenido de verdad.

Hay que hablar de silencio *forzado* en dos sentidos al menos:

– primero porque las circunstancias lo imponían. Ortega como intelectual tuvo conciencia de que determinados acontecimientos históricos impiden el ejercicio de la inteligencia: en un enfrentamiento civil ni los hechos hablan por sí mismos y, como Cerezo ha dicho, no había a quién dirigir la palabra. Pero no deja de llamar la atención que la reflexión teórica que está en el origen de esta actitud hubiera sido formulada por Ortega mucho tiempo antes y en condiciones menos dramáticas y urgentes, cuando contemplaba como «espectador» una guerra lejana: «...en tiempo de guerra, cuando la pasión anega a las muchedumbres es un crimen de leso pensamiento que el pensador hable. Porque de hablar tiene que mentir. Y el hombre que aparece ante los demás dedicado al ejercicio intelectual no tiene derecho a mentir.» (II, 193)[25].

– segundo porque la experiencia de la guerra civil, vivida en el doble registro de español y de filósofo, conduce a Ortega a un ensimismamiento profundo. Hay un correlato evidente entre el silencio y la soledad. Pues bien, basta un somero vistazo a los escritos de Ortega de los años cuarenta para advertir hasta qué punto le ocuparon ambos temas.

El fondo del asunto es el cambio que la concepción del intelectual experimentó en Ortega en vista de las circunstancias. Como hemos dicho antes, hay que establecer una distinción entre el intelectual, en el sentido moderno de la expresión, el «dreifusard» que interviene en los asuntos públicos desde el prestigio ganado en alguna actividad profesional, destacadamente literaria, cultural, para dirigir a la opinión pública, que es el que coincide con el «intelectual de salvaciones», y el filósofo, que se mueve en otro registro del espíritu: el de sacar a la luz lo que todavía está oculto, por tanto el que piensa para el pensar mismo y no para producir un resultado[26]. El intelectual de los viejos buenos tiempos del siglo XIX no iba a ser tolerado por el siglo XX.

La naturaleza del silencio había cambiado. Ya no se trataba de táctica, como había justificado Ortega su propio silencio cuando anunció su retirada de la política en 1933, sino de algo más grave y decisivo: de haber perdido la gracia de decir, de haber desapare-

cido el lugar por el que el intelectual podía hacer llegar su voz a la comunidad. Ortega lo expresó con todo rigor en las líneas finales de su artículo «En la muerte de Unamuno»:

> «La voz de Unamuno sonaba sin parar en los ámbitos de España desde hace un cuarto de siglo. Al cesar para siempre, temo que padezca nuestro país una era de atroz silencio» (V, 266).

Muy probablemente, Ortega se sentía aludido por sus propias palabras. El artículo en cuestión contenía un análisis de la imagen del intelectual *fin-de-siècle*, la última generación que había podido componer el gesto de Gran Intelectual, a lo Víctor Hugo. Unamuno en España y Bernard Shaw en Inglaterra fueron los últimos que pudieron encarnar sin mala conciencia dicha figura. Pero en la siguiente generación el intelectual se convierte en otra cosa, menos vistosa probablemente, acaso más auténtica, pero también más equívoca: el intelectual en la época de la política de masas. «La situación de silencio forzado» se prolongó hasta 1946, año de su regreso a España y de la conferencia en el Ateneo de Madrid sobre la «Idea del teatro»[27].

C) EL SILENCIO DUBITATIVO

El paso del tiempo y el fin de las guerras tuvieron que influir en Ortega. Se atemperó la dimensión de fatalidad del silencio y apareció en su horizonte vital la posibilidad de volver a hablar, de tener unas palabras con la vieja amiga, no demasiado constante, por cierto, que había sido la opinión pública española. Lo más próximo a una explicación fueron aquellas frases, ya citadas, en que Ortega precisó que dentro no podía hablar y fuera no deseaba hacerlo[28]. Pero no es suficiente, nos sabe a poco. Uno esperaría algo más. Su discípulo más cercano en las fechas de que hablamos –finales de los cuarenta, principios de los cincuenta, Julián Marías, juzgó equivocada la decisión de Ortega:

> «...yo lamento que Ortega guardara tan hermético silencio (...) Ciertamente tenía razón al pensar que la palabra más justa puede ser malentendida o manipulada. Pero, ¿no se puede malentender o manipular el silencio? La experiencia de Ortega lo prueba hasta la saciedad...»[29].

Abundando en el argumento de Marías, si las palabras son manipulables, el silencio, dada su mayor carga de ambigüedad, lo será mucho más. La decisión de callar de Ortega puede ser que resultara a esas alturas no definitiva. Quiero decir que acaso estaba esperando la oportunidad para interrumpirlo. La doctrina de la fidelidad a la circunstancia contiene un cierto culto al *kairos*, a la exigencia de esperar la ocasión para hacer las cosas. Pero la circunstancia era la que era: el mundo había cambiado y los parámetros de la dictadura no permitían ningún tipo de acción política a un intelectual liberal cuyo poder había dependido exclusivamente de la palabra. Pero Ortega sí comprendió, a raíz de la conferencia del Ateneo que, dijera lo que dijera sería malinterpretado, por las buenas o por las malas. Es verdad que su silencio no sirvió de gran cosa, pero al menos no colaboró. Mi opinión es que si Ortega no habló como intelectual comprometido en política ni explicó su propia actuación es porque no hubo una «razón suficiente» para ello.

En lugar de llegar la ocasión para hablar lo que llegó del futuro fue su muerte. No tengo pruebas de que Ortega hubiera cambiado sus convicciones sobre la conveniencia de volver a hablar en clave inmediatamente política. Pero es claro que el silencio y su correlato, el lenguaje, se le convirtieron en cuestiones filosóficas urgentes. Citemos un par de ejemplos[30]. En *Miseria y esplendor de la traducción*, artículo publicado en *La Nación* en 1937, se afirma:

> «No se entiende en su raíz la estupenda realidad que es el lenguaje si no se empieza por advertir que el habla se compone sobre todo de silencios» (V, 444).

En uno de los textos recogidos posteriormente en el volumen *Origen y epílogo de la filosofía* y que podemos fechar aproximadamente hacia 1945, leemos:

> «Si se quiere de verdad hacer algo *en serio* lo primero que hay que hacer es callarse. El verdadero saber es (...) mudez, taciturnidad. No es como el hablar algo que se hace en sociedad. El saber es un hontanar que únicamente pulsa en soledad» (IX, 383).

No es casualidad que los dos textos que hemos citado hablen del silencio en un esquema implícito en que el silencio, condición

de la sabiduría, se contrapone a la doxa u opinión pública, *contra* la que habla el intelectual del silencio, esto es el filósofo.

4.– Coda

El silencio de Ortega es perfectamente legítimo y comprensible en las dos primeras etapas y tan sólo se vuelve discutible con el paso de los años y sobre todo con el equívoco que pudo provocar su vuelta a España. Creo que, de haber hallado la ocasión, habría hablado, siempre y cuando se hubiera satisfecho una condición: que las palabras no corrompieran el alma del filósofo. Un discípulo muy próximo en lo filosófico pero menos en lo político, José Gaos, concluye lo siguiente: Ortega «invocó en alguna ocasión el deber de callar, para no tener que mentir si en épocas como la nuestra quiere ser escuchado quien piensa como él. A mí me parece esta razón, dado el conocimiento personal que tuve de él, sincera, y en sí válida»[31]. Pero además estaba el hecho, reconocido por el propio Ortega de que no consiguió hacerse tomar en serio más allá de los grupos, siempre minoritarios que le siguieron durante más o menos tiempo. Desde el exilio argentino, en 1940, escribió lo siguiente: «No he contado nunca con que, en serio, se me hiciera caso y no estaba ni estoy dispuesto a aceptar la ficción de que soy atendido» (V, 510).

Conviene tener presente que Ortega podía estar sometido a coacciones y necesidades contrapuestas. Una cosa es la exigencia de silencio que se impone al intelectual auténtico que sabe que si habla faltará a la verdad y otra la del hombre de carne y hueso que siente la necesidad humana de explicarse y justificarse con sus contemporáneos, que no entienden tanto silencio y le buscan tres pies al gato. Utilidad, como enseñó Ortega, es la ley a que responden la inmensa mayoría de los fenómenos vitales, excepto un orden de ellos, que son los que pertenecen a la vida del espíritu: la soledad y el silencio que hacen hablar a las cosas. El oficio del intelectual no exige el compromiso con la sociedad, la época o el partido, sino todo lo contrario: «La obligación básica del filósofo es hacerse cargo de la dubitabilidad sustancial constituyente de todo lo humano y es, por tanto, el compromiso que el hombre tiene consigo de *ne pas s´engager.* El *engagement* es la contradic-

ción más radical que cabe de la esencia misma de *la teoría que es la revocabilidad permanente*.» (VIII, 315).

Y es que el viejo Ortega había cambiado de patria. Ya no era España, que durante muchos años constituyó una imposición moral de la que no podía sustraerse sin arruinar la propia vida[32]. Ahora, esa voz del «fondo insobornable» pertenecía a la filosofía.

Como «intelectual», el silencio fue en la vida de Ortega, por tanto, también para nosotros, que formamos parte de su circunstancia política como herederos, una pura pérdida, amputación de una dimensión de su compleja vocación. Pero como filósofo, esto es, como hombre cuya tarea es exclusivamente «declarar lo que es», convertir su razón en receptáculo de nuevos sentidos, o para decirlo más directamente, como filósofo al que se le revela una realidad, que es menester comunicar a los hombres, tuvo la obligación de callar todo aquello que pudiera dañar la verdad que se acogía a su decir ©

[1] Algunas de las publicaciones aparecidas en los últimos años que pueden consultarse: Ortega Spottorno, J.: *Los Ortega*, Taurus, Madrid, 2002. Zamora Bonilla, J.; *Ortega y Gasset*, Plaza y Janés, Barcelona, 2002. Abellán, J.L.: *Ortega y Gasset y los orígenes de la transición democrática*, Espasa, Madrid, 2000. Morán, G., *El maestro en el erial*, Barcelona, Tusquets, 1998.

[2] Una de las razones de este trabajo es el de poner a prueba la tesis central de la filosofía orteguiana, que afirma ser la propia vida la realidad radical. El autor de tal aserto habría vivido conscientemente su vida, que consistía en filosofar y en vivir la vida colectiva de su circunstancia como filósofo, no sólo desde el punto de vista de sus intereses vitales sino también desde el punto de vista de su sentido filosófico. Ambos, intereses y sentido, podrían no haber resultado coincidentes, ni siquiera coherentes. El silencio de Ortega, incomprensible políticamente, acaso lo sea en clave filosófica.

[3] El origen de la decisión de Ortega de retirarse de la política hay que situarlo en la conferencia del cine de la Ópera, «Rectificación de la república» (6 de diciembre de 1931). En ella, Ortega no sólo explicaba las razones por las que habría que proceder a una «rectificación de la marcha de la política republicana, por cierto, no sólo en la dirección sino sobre todo en el ritmo de las reformas, que a Ortega le parecía precipitado y excluyente de porciones de la sociedad que nunca podrían aceptar la ecuación república = revolución. Pero proponía también una solución: la creación de un gran partido nacional que tendría como finalidad la de consolidar las instituciones del Estado republicano de tal manera que se superara el particularismo que había padecido en tiempos de la monar-

quía. Ese partido no podría ser liderado por el propio Ortega, carente, según él mismo, de aptitud política genuina. Este es el origen de su retirada de la política, causa material de su famoso silencio. Pues, como veremos más adelante, ni Azaña ni Miguel Maura concurrieron a la llamada. Sus intereses eran otros. También sus simpatías. Ambos coincidían en ver a Ortega como un estorbo político, aunque por diferentes razones y con distintos humores. El propio Ortega reconoció públicamente en un comunicado a la prensa que su retirada de la política obedecía a las nulas consecuencias que se siguieron de sus propuestas en *Rectificación de la república*: «Hice un llamamiento a la opinión y a ciertos grupos políticos... Pero ni la opinión ni los grupos políticos me hicieron el más ligero caso». La frase que Ortega escribió a continuación el 1 de abril de 1933 en el diario *Luz* marca el inicio formal del periodo de silencio en política que habría de mantenerse hasta su muerte. El texto seguía diciendo: «Este fracaso rotundo y perfecto me da derecho a un silencio cuando menos transitorio» (XI, 520). Las referencias de los textos citados de Ortega se dan por la edición de *Obras completas*, Madrid, Alianza ed. & Revista de Occidente, 1983. El número romano indica el volumen y el árabe la página.

[4] Con el título de «Un manifiesto al país disolviendo la Agrupación», aparecido en *Luz* el 29 de octubre de 1932, firmado por los tres amigos fundadores de la ASR, Ortega, Marañón y Ayala, se ponía fin a la efímera existencia del mencionado grupo político. El último artículo de contenido político en que Ortega se dirigía a la opinión pública española, «En nombre de la nación claridad» apareció publicado el 9 de diciembre de 1933 en el diario *El Sol* de Madrid. Véase el excelente estudio de Margarita Márquez, *La Agrupación al Servicio de la República*, Biblioteca Nueva & Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2003.

[5] *Imágenes de una vida*, Madrid, MEC & Fundación José Ortega y Gasset, 1983, p. 48. La versión de Soledad no coincide con la de María Zambrano, en la que declara ser ella la mediadora y la que le lleva el manifiesto a la habitación. Trapiello en *Las armas y las letras* (Barcelona, Planeta, 1994) duda de que Zambrano estuviera con los «aliancistas que visitaron a Ortega» (p. 69) y da por buena la versión de Soledad Ortega que acabamos de citar (véase pp 72-73). Para una descripción de los hechos favorable a María Zambrano, la amplia introducción de Jesús Moreno a *Horizonte del liberalismo*, Madrid, Morata, 1996. Una versión ecuánime de los hechos en Rockwell Gray, *José Ortega y Gasset. El imperativo de la modernidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 277.

[6] «¿No sería evidentemente más digno de un español con entendimiento precisar, concretándolos, verdaderamente, verídicamente, aquellos casos que originaron en la delicada conciencia moral del silencioso, intelectualísimo y nada frívolo profesor Ortega acusaciones tan... gratuitas?». Bergamín en *España peregrina*, nº 1, febrero de 1940. Citadas por Abellán, op. cit., p. 132.

[7] Eve Giustiniani, «El exilio de 1936 y la *tercera España*. Ortega y Gasset y los blancos de París, entre franquismo y liberalismo», *Circunstancia*. Año VII, nº 19, mayo 2009. Htpp//www.ortegaygasset.edu/ contenidos.

[8] En los póstumos aparecidos recientemente en la nueva edición de OC, encontramos lo siguiente: «Llevo doce años de silencio. Durante nueve años y medio he vivido en la emigración. En rigor, sigo en ella. Hay, pues, dos cosas dos humildes cosas a las cuales nadie puede enseñarme: a callar y a emigrar» (OC, 2009, 703).

[9] Acerca de las presiones que hubieron de padecer en el exilio aquellos que no estaban alineados con uno de los dos bandos en lucha, lo siguiente: «La peligrosidad aumenta y el otro día al marcharse Ortega fui yo señalado como único "compadre" del "Silencioso" y la prensa aprovechó para meterse conmigo como adorador visible de la España actual». Carta de Ramón Gómez de la Serna a Giménez Caballero, fechada en 1942. Citada por Trapiello, *Las armas y las letras*, op. cit., p. 361.

[10] «El más transparente de los motivos que le llevaron a España fue el de utilizar su autoridad como puente para normalizar la perturbada vida española. Tal alto y arduo propósito fracasó... Fui de los que discreparon de su retorno a España. Lo creí un error. Los hechos, posiblemente han probado que lo fue, mas la alteza de su intento y la magnanimidad de su secreto sacrificio son innegables». Estas palabras son de Eduardo Ortega y Gasset, hermano del filósofo y destacado político de Izquierda Radical Socialista, que ocupó cargos de responsabilidad en el gobierno de la nación durante la república y la guerra civil, por lo que tuvo que exiliarse. «Recuerdos de infancia y mocedad», *Cuadernos Americanos*, México, vol. 87, nº 3, mayo-junio, 1956, p. 206. Gaos, de quien tomo la referencia, cree que el artículo de Eduardo es la mejor explicación y la más plausible de las razones últimas –de carácter público, otra cosa es el deseo de estar cerca de los suyos–por las que Ortega decidió volver a España. «Los dos Ortegas» en *Sobre Ortega y Gasset y otros trabajos de historia de las ideas en España y la América española*, Imprenta universitaria, México, 1957. Citamos por la edición de *Obras completas, vol IX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999, p. 135.

[11] Véase la tesis que sostiene José Varela Ortega en su libro *Una paradoja histórica: Hitler, Stalin, Roosevelt y algunas consecuencias para España de la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

[12] Buenos ejemplos de textos metapolíticos son el «Prólogo para franceses» y el «Epílogo para ingleses» que añade a *La rebelión de las masas* después de 1936 o *Del imperio romano,* publicados en el diario *La Nación* de Buenos Aires en el verano de 1940 y en libro un año después, junto con *Historia como sistema* (1935).

[13] *Las empresas políticas de Ortega y Gasset*, Madrid, Rialp, vol 2, 1970, p. 391.

[14] El tópico consistía en contraponer su forma de hacer político, dándose de codazos con los demás, con la de Ortega, que era retratado como un señor que «viaja en un magnífico aeroplano, niquelado, espléndido, sobre las nubes de la idea; el va muy de prisa; yo tengo que ir despacio...» El lugar común era ya viejo. Había servido a Aristófanes para ridiculizar a Sócrates en *Las nubes.*

Siempre el mismo malentendido. Pero Ortega era el gran realista que había comprendido que en los años treinta la lucha política no toleraba ya que los conservadores comparecieran en la arena política con sus intereses. La historia no lo iba a permitir, como así ha sido, incluso en las restauraciones democráticas posteriores a 1945, y Miguel el utópico al revés que sueña con un pasado aniquilado por la historia. Ortega creía que un gran partido nacional, capaz de dar estabilidad a la república, era posible si el centro derecha y el centro izquierda, renunciando a sus señas de identidad «de clase», creaban un espacio político nuevo, al que podrían votar los grupos sociales no radicalizados, que a juicio de Ortega eran mayoría. Años después, Maura mantenía la misma opinión sobre la impericia política de Ortega. Este es el juicio que le mereció en sus memorias el grupo político de Ortega: «Desde el primer momento, esa Agrupación tuvo una acogida entusiasta entre aquellos a quienes llamaba. La juventud intelectual de España encontró en esta organización, en sus comienzos, el cobijo que no había hallado en los partidos políticos. Desgraciadamente, la falta de sentido político y de la práctica indispensable para la dirección de un instrumento de esa naturaleza fue mermando poco a poco su prestigio y eficacia, hasta convertirse en inútil como instrumento de la política nacional» *Así cayo Alfonso XIII*, Ed. De Joaquín Romero Maura, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007, p. 211.

[15] En Gonzalo Redondo, op. cit., p. 453. Santos Juliá no alude a la posible invitación de Ortega a Azaña en su «Rectificación de la república», y glosa la conferencia en una línea. *Vida y tiempo de Manuel Azaña 1880-1940*, Madrid, Taurus, 2008, p. 308.

[16] El particularismo era, en opinión de Ortega, la enfermedad histórica del cuerpo político español. Le dedicó muchas páginas de reflexión. Véase, como ejemplo, *España invertebrada*, «Particularismo», III, 66-71. El remedio sólo podía residir en usar de los instrumentos del Estado en beneficio de toda la nación y no en el de un grupo particular, fuera de derechas o de izquierdas, religioso o laico. Uno de los últimos artículos de contenido doctrinario que publicó Ortega antes de su retirada, justo después de la conferencia «Rectificación de la República» lleva el significativo título «Hacia un partido de la nación» y la entradilla de la parte central «Platónica advertencia sobre la respetabilidad del Estado» (*Luz*, 29 de enero, 1932. XI, 418-424).

[17] Como ya le habían reprochado en 1930 que no hubiera reaccionado ante la crisis de la monarquía. El 11 de febrero de 1930 escribía Zambrano a Ortega lo siguiente: «De usted (...) me duele en lo más profundo su tangencia en este momento. Y no deja de ser sintomático que el artículo en cuestión no esté a su habitual altura; hasta el punto de que nunca se lo hubiera adjudicado, de no ir con su firma». El artículo en cuestión era «Organización de la decencia nacional» (*El Sol*, 5 de febrero, 1930). A éste siguió, no sabemos si inducido por las críticas de su discípula, el mucho más agresivo políticamente «El error Berenguer», que terminaba con aquel famoso apotegma, *Delenda est Monarquia* (*El Sol*, 15 de noviembre, 1930). Ambos en OC XI, 269-273 y 274-279 respectivamente.

[18] El curso, que versa sobre los orígenes de la modernidad en la crisis del mundo medieval puede leerse como una profundización estrictamente filosófica de los síntomas y manifestaciones de la crisis descritos en RM. Como muestra, esta reflexión, que sigue justamente a nuestra cita sobre el hombre desesperado: «El hombre-masa que en estas épocas toma la dirección de la vida se siente profundamente halagado, porque la cultura que es, ante todo, un imperativo de autenticidad, le pesa demasiado, y ve en aquella abolición un permiso para echar los pies por alto, ponerse fuera de sí y entregarse al libertinaje» (V, 114).

[19] Barcelona, Ariel, 1984.

[20] Véase «Cosmopolitismo» (1924): «La inteligencia no debe aspirar a mandar ni siquiera a influir y salvar a los hombres» (IV, 490). Más a delante discutiremos la vuelta de Ortega a la doctrina del enfrentamiento entre filosofía y política, que ya teorizó en la temprana fecha de 1916 en el primer número del *Espectador.*

[21] Como un acto de homenaje en su setenta cumpleaños el rector de la Universidad Central, Pedro Laín, «intentó promover una clase magistral que sirviese de despedida, pero Ortega se negó». Javier Zamora, *Ortega y Gasset*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002, p. 482. Como muestra de cómo se saludó la jubilación de Ortega por parte de los intelectuales del régimen, un dato que tomamos de la cuidada reconstrucción histórica que lleva a cabo Antonio López Vega en su introducción al *Epistolario inédito: Marañón, Ortega, Unamuno*: Rafael Calvo Serer «publicó, en el verano de 1953, el artículo "La configuración del futuro". En él sostenía que, tras la retirada de Ortega, se abría una nueva época en la filosofía española, en referencia evidente al predominio del neoescolasticismo (...) en la Universidad española.», Madrid, Espasa, 2008, p. 81-82.

[22] «Ortega, como intelectual, había muerto en la muerte colectiva de España» (VA, p. 430). Cerezo se mantiene fiel a esta interpretación. En «Ortega y la regeneración del liberalismo: tres navegaciones y un naufragio», escribe: «La Guerra Civil fue aquel naufragio. En él fracasó estrepitosamente la palabra del intelectual, que no había tenido, durante toda su vida, otro credo político ni otra prédica que "liberalismo y nacionalización" de la política. Fue un silencio asumido, consentido, como parte de su trágico destino y el de su nación. En *José Ortega y Gasset y la razón práctica*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 379.

[23] Para la inspiración «institucionista» del reformismo político orteguiano, *passim*, Vicente Cacho Viu, *Los intelectuales y la política. Perfil público de Ortega y Gasset* y *Repensar el noventa y ocho*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000 y 1997, respectivamente.

[24] Para su definitiva visión desencantada del político como hombre de acción, que debe bastante a Maquiavelo, véase su famoso *Mirabeau o el político* de 1927. Si suponemos que Ortega se retrata a sí mismo en las líneas que dedica a describir al «buen intelectual» (III, 623 y 624), es un misterio biográfico que se embarcara apenas tres años después en la aventura política de la república.

[25] Un año antes había expresado Ortega esta misma opinión, si cabe de forma más contundente: «Un año largo dura la guerra, y creo contarme entre

los escritores que durante ese tiempo menos han escrito sobre la guerra. La razón de ello es haberme parecido desde el principio que cuando las armas resuenan deben callar las plumas. (...) El silencio era la actitud ideal». (X, 337). Ortega se refiere a la Gran Guerra europea, que había comenzado en agosto de 1914.

26 El intelectual «presencia una vez y otra el nacimiento de las cosas y estrena la gracia de que sean lo que son» (V, 512). «Cuando el hombre se queda solo consigo en radical soledad, en desolada soledad, por tanto sin nada, ni siquiera sí mismo (...) entonces es cuando las cosas comienzan a decir dentro del hombre su verdad» (XII, 268). Aunque Ortega emplea, acaso provocadoramente, el término «intelectual», lo referido por él es el filósofo en su sentido histórico más preciso. Como prueba, el siguiente apunte de una notas de trabajo: «Estos dos intelectuales [Heráclito y Parménides] se resuelven contra las bestias del común. ¿Por creerse superiores? ¡Todo lo contrario! Porque ellos, los otros, las gentes tienen pretensión de tener sus opiniones: el intelectual, no: al serlo, ha dejado de ser individuo. –Heráclito expresamente: "no me hagáis caso a mí sino a *logos*» *Notas de trabajo. Epílogo...*, ed. De J. L. Molinuevo, Madrid, Alianza ed. & Fundación José Ortega y Gasset, 1994, p. 258. La referencia a Heráclito pertenece al fragmento 199. Kirk y Raven, *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, 1981, p. 266.

27 Véase «Itinerario biográfico: 1946. las conferencias de Lisboa y Madrid sobre *Idea del teatro*» de Eve Giustiniani, que edita interesante material del archivo de Ortega, hasta ahora inédito. *Revista de Estudios Orteguianos*, Madrid, 2007, nº 14/15, pp 43-92.

28 «Fuera de España no quería hablar y dentro de España no podía hablar». El dilema le suena falso a Cerezo, quien considera que la Segunda Guerra Mundial supuso la definitiva quiebra de la intelectualidad europea que «se había quedado también sin palabra». Y añade: «En la bancarrota de los valores y formas de vida, no habían sabido encontrar una salida. ¿No estará también aquí la clave decisiva del propio silencio orteguiano? No creo que Ortega se sintiera una excepción en aquella terrible desorientación de la inteligencia, de la que todavía hoy nos no hemos recuperado» (VA, p. 429). Una reciente opinión que confirma la universalidad del fracaso del intelectual en la Europa de los treinta a que se refiere Cerezo, en el reciente ensayo de Ralf Dahrendorf, *La libertad a prueba. Los intelectuales frente a la tentación totalitaria*, Madrid, Trotta, 2009, «Los años treinta supusieron un profundo corte en el papel de los intelectuales en Europa. Por mucho que algunos se acreditaran a causa de los desafíos del fascismo y del comunismo, los intelectuales, como grupo, fueron arrollados por los movimientos totalitarios. De una u otra forma, si no dejaban su patria, se veían obligados a callarse» (p. 177).

29 *Las trayectorias*, Madrid, Alianza, 1983, p. 361. Por el contrario, otro discípulo, también muy cercano, Antonio Rodríguez Huéscar no es de la misma opinión: «Creo que el silencio de ortega fue, no sólo perfectamente responsable (...) sino que las razones con que lo justifica son totalmente válidas, y que

a ellas hay que agregar otras que Ortega por pudor se calla. Ortega, como don Quijote "sabía quién era". Desde el momento en que se convenció de que su voz en el campo político era ya inútil, o poco menos, y de que el haber seguido emitiéndola hubiera comprometido o perturbado gravemente su primordial misión intelectual, decidió callar. Una decisión que para él debió de ser todo menos cómoda e inercial; debió de ser, en efecto, por el contrario, penosa y enérgica, como debió de ser duro el resistir (...) la tentación de revocarla» *Semblanza de Ortega*, edición de José Lasaga, Barcelona, Anthropos & Diputación de Ciudad Real, 1994, p. 115.

[30] Ángeles Marco Furrasola ha publicado un excelente trabajo sobre el silencio de Ortega en clave estrictamente teórica. Es una lástima que aunque habla de una dimensión ética del silencio, haya preferido evitar el espinoso asunto del «silencio de Ortega». Véase «Una hermenéutica del silencio en Ortega», *Revista de Estudios Orteguianos*, Madrid, nº 4, mayo 2002, pp 89-110.

[31] «Ortega en política», op. cit., p. 176.

[32] «Pero si alguien mira la miseria de mi obra no más que al trasluz, lo que ve es un hombre estremecido en torno a grandes temas españoles, danzando ante ellos en frenesí ritual, como David delante del arca» (V, 243). Estas palabras las escribió Ortega en *El Sol* el 17 de noviembre de 1935 en «La estrangulación de *Don Juan*». No podía saber ni que era su último artículo en el que había sido su periódico, perdido algunos años antes y adonde volvió para esta ocasión, ni que iba a ser lo último que publicara en un diario español. Y sin embargo, suenan a balance y despedida.

Locuacidad del mal

Antonio José Ponte

Existe, rastreable al menos en dos textos imprescindibles del siglo pasado, un pensamiento que niega toda locuacidad al mal. Me refiero a un ensayo de Walter Benjamin y a un volumen de Hannah Arendt. La hipótesis de que quien ejecuta el mal se muestra siempre reservado o, a lo más, utiliza un habla opaca de la que puede colegirse poco, parece estar suficientemente fundamentada, a juzgar por la circulación y fortuna crítica de la que han gozado y gozan esos dos textos ensayísticos.

Que el mal sea comunicativo y, en ocasiones, brillante, parecería ser, visto así, superstición folletinesca, de novela radial, de subgéneros con villanos redichos que necesitan, antes de apretar el gatillo o hundir la espada o rematar el chantaje, hacerse odiar aún más con el agregado de un discurso. En tales parrafadas el mal se relame de gusto, se autoexcita.

Benjamin y Arendt abogan por otro extremos: el de unos soldados que regresan de la guerra sin poder contar qué hicieron en ella y el de un burócrata del exterminio cuya confesión de poco sirve. «El narrador», uno de los textos más revisitados y discutidos de Walter Benjamin, habla de la pérdida del acto de narrar. Una pérdida no consumada del todo –Benjamin escribía en 1936– aunque en avance innegable. «Es algo que de entrada está alejado de nosotros», afirma del narrar, «y que continúa alejándose aún más». Su ensayo se ocupa de la figura de Nikolai Leskov, del narrador como figura, del acto de narrar y de determinadas imposibilidades contemporáneas. Forma parte esta pieza de la colección de textos del siglo XX empeñados en revelar las impotencias del siglo XX. Podría emparejarse con aquel otro texto, más tajante, en el que Theodor Adorno dictaba la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz. Sin embargo, cuando Benjamin escribe «El narrador» todavía no ha ocurrido Auschwitz, faltan cuatro años para que el autor recurra al suicidio, y esta pausa (sin descontar también la diferencia de tem-

peramentos filosóficos entre Benjamin y Adorno) le permite ser menos rotundo que su colega, y mucho más sutil.

El acto de narrar va perdiéndose, no está del todo perdido. Benjamin, a diferencia de Adorno, no clausura completamente una posibilidad. Todavía en 1936, la historia europea permite ciertos optimismos. Podría afirmarse también que «El narrador» es parte de la crítica baudelaireana practicada por Benjamin: el narrar va perdiéndose del mismo modo que el poeta en Baudelaire pierde su aureola.

El ensayo de Benjamin, breve y apretado, es rico y vago a la vez, dos cualidades que han contribuido a traerle abundantes comentarios. Hay, entre las difusas causas de la pérdida del narrar y la desaparición del narrador que él cita, una que ha sido quizás la más atendida y que me va a ser útil ahora que hablo del mal. Según Walter Benjamin, el arte de narrar va perdiéndose porque se ha perdido la posibilidad de comunicar toda experiencia. La facultad de intercambiar experiencias, esencial para el arte de la narración, «nos ha sido retirada».

El lenguaje de «El narrador» resulta en este punto sumamente característico del autor. Habla, por una parte, de una facultad que nos es retirada como se retira la gracia divina. Facultad nos fue otorgada y que, ahora, en las malas, nos es suprimida. El discurso, por otra parte, recurre a términos netamente bursátiles: «la cotización de la experiencia ha caído y parece seguir cayendo libremente al vacío». Benjamin apela a la gracia divina y a los movimientos de la bolsa, junta la cotización y el vacío. Aventura una marca temporal, una fecha precisa para esa caída teológico-bursátil: la Primera Guerra Mundial. «Con la Guerra Mundial», afirma, «comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido». Y de inmediato apunta esta observación: «¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos».

Las campañas militares, que tanto habían contribuido al acto de narrar (piénsese en el recuento de veteranías por todas las tabernas), había sufrido cambios trascendentales. La guerra de trincheras inducía, ya no a la fanfarronería del recuento, sino al mutismo. Lo vivido en la guerra, todo aquello que, simplificando, podría considerarse como avatares del mal –la muerte, la destruc-

ción, el aniquilamiento–, parecía haberse vuelto inefable. No cabía ya oportunidad para los viejos alardes bélicos. El mal resultaba incomunicable.

Más tarde, tras otra guerra mundial, Hannah Arendt se enfrentaría al mismo problema de la comunicabilidad de la experiencia. Enviada por *The New Yorker* al juicio de Adolf Eichmann, sus crónicas cobrarían luego forma de libro: *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal.* (A *The New Yorker* debemos también otra notable averiguación acerca del mal: las crónicas judiciales que forman *El significado de la traición* de Rebecca West, sobre aquellos ciudadanos británicos que espiaron para el Tercer Reich y el Kremlin.)

La fórmula acuñada por Hannah Arendt en el subtítulo de su libro, «banalidad del mal», es célebre, malentendida y bastante confusa. Puede leerse *Eichmann en Jerusalén* hasta su última página y no haber alcanzado para ella una definición que satisfaga del todo. Puede acudirse a otros escritos de Arendt sin tampoco conseguir calmar la necesidad de precisión exigible a una fórmula así. Un volumen –*Todo lo que quiero es comprender* (Trotta, Madrid, 2010)– recoge textos donde Arendt explica sus intenciones y sus obras. Sin embargo, el lector no hallará en él mayores iluminaciones acerca de la banalidad del mal. Jerome Kohn, editor de otro de los libros de Arendt, *Responsabilidad y juicio* (Paidós, Barcelona, 2007), avisa lo siguiente en una nota a pie de página: «Desde 1969, la práctica totalidad de los variados libros sobre Arendt se han ocupado del concepto de la banalidad del mal sin llegar a nada que se parezca a un consenso acerca de su significado, haciendo de *Eichmann...* uno de los libros más discutidos jamás escritos».

No pretendo, por tanto, establecer en estas líneas un sentido para la célebre fórmula. De modo que, a riesgo de desatender matices y consciente de no abarcarla del todo, me atrevo a asignarle esta lectura: Hannah Arendt viaja a Jerusalén a inicios de los sesenta decidida a cubrir periodísticamente (a la larga, filosóficamente) el juicio contra Adolf Eichmann, responsable directo de la eliminación de judíos bajo el Tercer Reich, y encuentra en el acusado a un pobre diablo. Es decir, a un empleado con poco lucimiento satánico. Claro que Eichmann había hecho el mal en grande y, sin embargo, no calificaba como personificación del mal. Muy por

el contrario, destacaba por su poca agudeza, por lo escaso de su cultura y por la opacidad de su persona.

Su caso venía a demostrar –así lo entendió Arendt– lo poco fulgurante del mal cuando es practicado como cualquier otra tarea de administración. Se trataba, en suma, de una gran decepción. (También Rebecca West confesó haber salido decepcionada de varios de los juicios contra espías.) Las expectativas levantadas por el proceso abierto a Eichmann recibían, al final, muy poca recompensa. El mal había perdido su carácter excepcional para hacerse anodino. Eichmann no se agitaba como un energúmeno. Resultaba demasiado apacible y era sabido (tal precisión puede encontrarse en Kierkegaard) que Satanás opera a saltos.

Quien pretendiera dar con la profunda malignidad de Eichmann encontraría únicamente el balbuceo de un funcionario. Éste admitía su responsabilidad en los crímenes que se le imputaban, pero no habría juez, fiscal o testigos que pudiese arrancar de él una confesión del tipo: «Yo soy el Mal».

Adolf Eichmann hablaba en un lenguaje prefabricado, hecho de fórmulas empeñadas en cubrir los más terribles actos. No existía en él nada de los alardes verbales con que se ha figurado lo demoníaco. El acusado se confesaba pausadamente ante el tribunal, apenas sin salirse de esa lengua del Tercer Reich que tan sagazmente estudiara como filólogo Victor Klemperer. No es que hubiese regresado de la guerra imposibilitado de contar sus experiencias. No es que tuviese que luchar contra lo inefable para responder a las preguntas que le hacían. Por el contrario: hablaba, confesaba, pero lo hacía sin poder apartarse del dialecto administrativo que utilizara al enviar trenes repletos de gente hacia los hornos crematorios.

A diferencia de los soldados de una guerra anterior a los que Benjamin acusara de mutismo, Eichmann daba pruebas de su capacidad de rememorar el pasado. Para ello utilizaba un habla empeñada en no decir, o en decir lo mínimo posible. Un habla de identificaciones bastante tortuosas, que lograra confundirse con cualquier otra habla empresarial. Una comunicabilidad que rebajaba el mal (y esto lo vio claramente Hannah Arendt) a niveles oficinescos, departamentales.

Silencioso o disimulado, el mal estaba lejos de entonar arias luciferinas. Sin embargo, el punto flaco de la fórmula establecida

por Arendt reside en extender su uso más allá del caso de Adolf Eichmann o funcionarios similares. Ya Rüdiger Safranski, en alguna página de *El mal*, ha hecho notar lo difícil que resulta aplicar el concepto de banalidad del mal a otro Adolf, Hitler. Y lo mismo podría decirse, no ya del más alto líder, sino de simples soldados.

El historiador Sönke Neitzel y el psicólogo Harald Welzer han publicado, bajo el título *Soldados del Tercer Reich* (Crítica, Barcelona, 2012), fragmentos de transcripciones de conversaciones entre hombres del ejército alemán convertidos en prisioneros de las fuerzas aliadas. Tales diálogos fueron grabados secretamente por británicos y estadounidenses, y dormían en archivos de ambos países. En el otoño de 2011, Neitzel tropezó en Londres, en el Archivo Nacional, con unos expedientes apenas frecuentados (si acaso lo habían sido) en los que dialogaban soldados de la marina alemana, tripulantes de submarinos en su mayoría.

Era la punta de un iceberg, sospechó. Y las siguientes pesquisas lo hicieron juntar a aquellas transcripciones de integrantes de las fuerzas aéreas y de las fuerzas terrestres alemanas. Soldados y altos oficiales hablaban en esos registros. Sönke Neitzel publicó en 2003 una pequeña selección. Dos años más tarde, amplió el material publicado con actas de escuchas de conversaciones de generales de la Wehrmacht. Y una búsqueda en los Archivos Nacionales de Washington le permitió encontrar una colección semejante a la británica, pero dos veces más voluminosa.

Tal abundancia de documentos le avisó que no podría emprender el trabajo de análisis y evaluación a solas, así que pidió ayuda a Harald Welzer. Y, gracias al trabajo conjunto de un historiador y de un psicólogo, las páginas de *Soldados del Tercer Reich* logran contextualizar los fragmentos de escucha citados. En ellos, soldados y oficiales intercambian recuerdos de batallas y de acciones. Hablan desembozadamente (Neitzel y Welzer se preguntan si alguno de ellos no se habrá sentido espiado) acerca de la alegría de matar.

«Reventamos un transporte de niños», dice un soldado de primera que servía en un submarino, con el nombre de Solm. Y, luego de ofrecer detalles acerca del hundimiento del barco, concluye: «Un transporte infantil para nosotros, fue todo un placer». (Al parecer, se refiere al buque de pasajeros británico «City of Benares», torpedeado el 18 de septiembre de 1940, en el que murieron 77 niños.)

Muchas veces quienes conversan en esas transcripciones ríen al recontar las muertes causadas por ellos o de las que fueron testigos. Cantan a voz en cuello versos como éstos: «Cuando salta del cuchillo la sangre judía/ ¡eh!, entonces vuelve a ir todo bien!».

El teniente general Maximilian Siry lamenta el 6 de mayo de 1945 haber sido tan blando. Él y sus compañeros, el ejército. «No es algo que uno pueda decir en voz alta, pero fuimos, con mucho, demasiado blandos. Somos muy cobardes con todo eso de las atrocidades. Pero si hubiéramos cometido esas atrocidades al cien por cien, si hubiéramos hecho desaparecer del todo a la gente, entonces nadie diría nada. Solo esas medidas a medias, eso es siempre un error».

Un teniente innominado de la Luftwaffe reconoce en una de las actas: «Para mí, lanzar bombas se ha convertido en una necesidad. Emociona de lo lindo, es un sentimiento fantástico. Es tan bonito como cargarse a alguien a tiros». Habla en julio de 1940, prisionero aunque seguramente con esperanzas de volver a subir a un bombardero. El alférez Pohl, piloto de aviones de reconocimiento hace esta salvedad a propósito de los caballos ametrallados desde el aire: «Los caballos me dan pena, la gente, no. Pero lo de los caballos siempre me dio pena, hasta el último día».

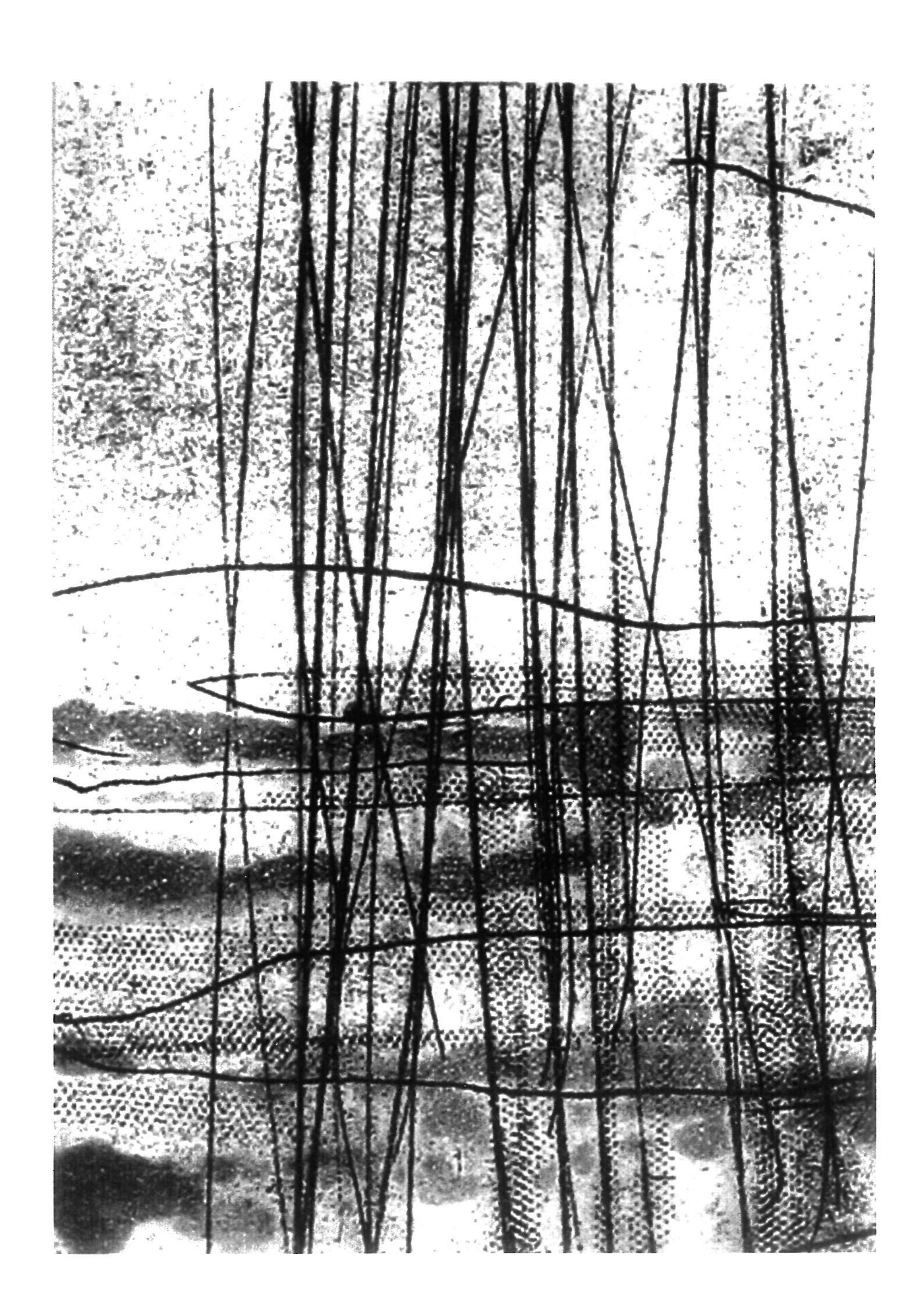
Estos diálogos desmienten tanto el mutismo apuntado por Benjamin para una guerra antes como las conclusiones sacadas en un juzgado de Jerusalén por Hannah Arendt. Los soldados del Tercer Reich no recuentan sus hazañas en el lenguaje opaco y simulador con el que Eichmann respondía durante su juicio. No hablan entre ellos en el dialecto estudiado en Dresden, durante la guerra, por el filólogo Klemperer. Por el contrario, se explayan francamente en las conversaciones espiadas, y habrán extrañado humedecer la boca, entre frase y frase de sus hazañas, en la espuma de la cerveza. Sus diálogos, un miasma del cual el lector se ve obligado a sacar la cabeza mientras lee, expresan el mal sin cortapisas.

Ahí está, en esas conversaciones de soldados prisioneros, lo que se había esperado sacar de Adolf Eichmann. La escucha secreta nos permite acceder al pavoneo del mal, a la jactancia de aquellos que cometieron actos atroces. Hannah Arendt dio, frente a Eichmann, con una figura intermedia a quien no podía culparse de planear la Solución Final ni tampoco de haberla ejecutado con

sus propias manos. No se trataba de su tocayo Hitler, ni de cualquiera de los soldados que se sincera en el volumen de Neitzel y Welzer. Debido a ello, Arendt pudo entender el mal como anodino. Eichmann no se inflamaba como el Führer en sus arengas o los soldados de la Wehrmacht en sus diálogos de prisión.

Pero el mal, difícil de rastrear en la correspondencia de soldados y oficiales desde el frente o en los descargos jurídicos posteriores, está en esas conversaciones espiadas, y es ostentoso. No se muestra, como refiriera Benjamin de otros veteranos, poco comunicativo. No es tedioso como pudieron serlo las contestaciones de Eichmann. El mal, contra lo formulado por Hannah Arendt, resulta asombroso. Es, no una rutina, sino la impugnación de las rutinas. El mal es asombroso y tentador y locuaz y repugnante.

(Este texto fue leído en el ciclo *La inocencia del mal*, del Festival de México, mayo de 2012.)



Edipo, el hijo de la Esfinge

Carlos García Gual

«–¿Quién es el rey de Tebas? –preguntó la Pitia.
– Edipo –respondió el sumo sacerdote.
– Tampoco me suena –replicó Paniquis, quien de veras ya no recordaba a Edipo.»

De entre los relatos modernos sobre Edipo no recuerdo ninguno tan ingenioso, tan irreverente y tan original como «*La muerte de la Pitia*» de Friedrich Dürrenmatt.[1] En ese relato corto, ficción irónica que juega con los misterios del destino con una fantasía digna de un prestidigitador, Dürrenmatt no sólo cambia los caracteres de los personajes, sino que descubre una intriga insospechada que da al traste con toda la trama trágica del mito antiguo. Es en el santuario délfico donde la vieja, desengañada y moribunda Pitia, sentada sobre el trípode profético, recibe la revelación de las intrigas y destinos de la familia de los Labdácidas, mediante las confesiones de los diversos actores del drama: Edipo, Layo, Yocasta, Tiresias y la Esfinge.

El cambio no estriba tan sólo en el hecho de que ni Edipo ni Yocasta, culpables de parricidio e incesto, se presenten angustiados por sus crímenes, de los que están pronto conscientes y se muestran orgullosos, sino que en definitiva el destino de ambos se irá revelando mucho más complicado y diverso de lo que uno y otra creyeron. Voy a recordar las líneas en que Edipo confiesa el asesinato de Layo, ante la pitonisa atenta:

«Me había revelado los nombres de mis padres. Así que saqué mi lanza de la herida y volví a clavársela. Expiró. Advertí que Layo me estaba mirando. Aún vivía. En silencio lo atravesé. Yo

[1] Friedrich Dürrenmatt, *La muerte de la Pitia.* Trad. Juan José del Solar. Barcelona, Tusquets, 1990, pp.129-162.

quería ser rey de Tebas, y los dioses también lo querían, y en el frenesí del triunfo me acosté con mi madre una y otra vez, y le planté con toda mala fe cuatro hijos en el vientre, porque los dioses lo querían, esos dioses a los que aborrezco aún más que a mis padres, y cada vez que hacía el amor con mi madre, la odiaba más que antes. Los dioses habían decidido esa monstruosidad, y la monstruosidad tenía que cumplirse; y cuando Creonte regresó de Delfos con el oráculo de Apolo, según el cual la peste sólo remitiría cuando se encontrara al asesino de Layo, supe al fin por qué los dioses habían maquinado un destino tan cruel y a quién querían devorar: a mí, que había catado su voluntad.»[2]

También Yocasta está consciente y, aún más, satisfecha de su incesto:

«Al entregarme a Edipo para que se cumpliera la decisión de los dioses me vengué también de Layo, que fue capaz de arrojar a mi hijo a las bestias salvajes y durante años me hizo derramara amargas lágrimas por él, y así, cada vez que Edipo me abrazaba, yo cumplía la voluntad de los dioses, que deseaban la entrega de mi cuerpo a aquel hijo vigoroso y me exigían tal sacrificio. Por Zeus, Paniquis, innumerables son los hombres que me han poseído, pero yo he amado sólo a Edipo, a quien los dioses me asignaron como esposo a fin de que, caso único entre las mujeres mortales, no estuviera sometida a un extraño, sino a un hombre nacido de mi vientre. Mi triunfo fue conseguir que él me amara sin saber que yo era su madre; trocar lo más antinatural del mundo por lo más natural fue la dicha que me concedieron los dioses.»[3]

Pero en esta tragicomedia de los errores de Dürrenmatt todo se descubre distinto. Porque aunque, se cumple muy paradójicamente la profecía de la despistada pitonisa, ni Edipo era hijo de Layo, ni Yocasta era su madre, ni ésta podía jactarse de hacer el amor

---

[2] o.c., p. 159.

[3] Puede haber en esta exaltación de la libertad personal, de un yo que va más allá de las normas, un eco del relato y la interpretación de A.Gide, *Oedipe*, de 1931, que Dürrenmatt pudo conocer.

con su hijo como creía apasionadamente. El asunto de las muertes y nacimientos en la familia resulta aquí mucho más enigmático o laberíntico. Edipo era, según las secretas revelaciones recibidas en su antro venerable y apolíneo por la moribunda Pitia, nada menos que el hijo de la Esfinge, la hija de Layo a la que devoraron su propias leonas.

****

A falta de tiempo para una exposición más detallada, que sería más justa con la brillantez de la narración de Dürrenmatt, hagamos un breve resumen de los datos:

Layo, de visita en el palacio de Pélope, se acostó con su esposa Hipodamia y la dejó embarazada. (En la antigua trama mítica es a su hijo Crisipo al que Layo raptó y violó, ocasionando el suicidio del joven príncipe y la posterior maldición de su padre.) En venganza, el rey Pélope hizo castrar a Layo. Pero Hipodamia dio a luz a una niña, la Esfinge, que fue confiada al cuidado de una sacerdotisa de Hermes. A la muerte de ésta, la Esfinge se retiró al monte Citerón, donde criaba una manada de leonas, acaso para protegerse de su violento padre. No obstante, Layo llegó a su santuario, acompañado de su cochero Polifontes, al que ordenó violar a su hija. Ella, como fruto de esa violación, dio a luz a Edipo. Por el mismo tiempo Yocasta daba a luz a otro, también llamado con el mismo nombre, Edipo. Layo dio órdenes de que uno y otro fueran expuestos (por temor al oráculo de que un hijo suyo le daría muerte). Un pastor se llevó al hijo de Yocasta hasta el santuario de la Esfinge, y, una vez emborrachado, le reveló a ésta que Yocasta –contra las órdenes de Layo– le habían encargado entregar al niño a otro pastor para que lo diera a los reyes de Corinto. Mientras el pastor dormía, la Esfinge arrojó al hijo de Yocasta (y de uno de sus amantes palaciegos, el cochero Polifontes) arrojó el niño a sus leonas, taladró con un punzón los pies de su propio hijo (como habían hecho con el otro Edipo), y por la mañana se lo entregó al pastor.

Edipo creció en el palacio de Corinto sabiendo que sus padres, Pólibo y Mérope, eran sólo padres adoptivos. Fue a Delfos para conocer los nombres de los auténticos y recibió allí la profecía sobre

su destino (como en la versión de Sófocles). Comprendió que cualquier hombre al que matara podría ser su padre, y, cuando, al partir de Delfos, en la fatídica encrucijada, mató, sin piedad, a Layo, asumió que éste era su padre. También mató allí a Polifontes, el auriga regio, que sí era su progenitor verdadero. Luego se encontró con la Esfinge, resolvió el enigma y se convirtió en su amante. Ninguno conoció la relación mutua de madre e hijo que los envolvía. La Esfinge conocería más tarde esta revelación, después de ser devorada por sus propias leonas. Edipo continuó su viaje hasta Tebas, donde entró como triunfador y se casó con Yocasta, a la que creía su madre. Estuvo satisfecho de haber matado a su padre y haberse casado y tenido hijos con ella porque odiaba a sus padres y a los dioses, como ya hemos dicho. (Notemos que en la famosa encrucijada, según esta versión, Edipo no sólo mató a su padre real, sin saberlo, sino, de paso, a su abuelo, Layo, que confundió con su desconocido padre. Desde luego, un crimen familiar doble y difícil de superar.)

«Con la Esfinge como madre de Edipo –escribe Lowell Edmunds–, se alcanza una culminación de la tendencia moderna, que empieza con Hegel y con Ingres, a hacer de la Esfinge el episodio central en el mito de Edipo. Esa tendencia aparece muy claramente en el arte, pero encuentra expresión en todo tipo de obras sobre el mito, y muy compulsivamente en Lévi-Strauss (Edmunds, *Oedipus*, NuevaYork, Routledge, 2006). Madre y amante, seducción al incesto, la «ahogadora» (que tal podría ser la vieja etimología del nombre, de *sphingo*: «ahogar en un abrazo»), la Esfinge, aquí joven bellísima, y ya no arcaico monstruo híbrido de leona con alas y cola serpentina, recobra desde luego, en el arte moderno, una espectacular y ambigua prestancia erótica[4], subrayada en muy diversas obras e imágenes.

****

[4] No es, creo, ése el caso de Lévi-Strauss –en su conocido análisis estructural del mito de Edipo– ni tampoco en el soneto de Borges «Edipo y el enigma», que ponen el acento no en la figura del bello monstruo, sino en el desafío del enigma ingenioso que plantea. Sobre la figura de la Esfinge, sus imágenes y reflejos en las teorías psicoanalíticas, remito al ameno libro de José Miguel Marinas, *La ciudad y la esfinge. Contexto ético del psicoanálisis,* Síntesis, Madrid, 2004.

Pero no quisiera tratar ahora de la enigmática dama que Edipo encontró y venció en el sendero hacia Tebas, sino del relato recién resumido del irónico narrador suizo, y de su estrepitoso contraste con el drama clásico de Sófocles.

Como se sabe, la trama de *Edipo rey* es, ante todo, un drama del catastrófico descubrimiento de la verdad, como han visto y comentado grandes estudiosos, como Fraenkel, Schadewaldt, Knox, y Heidegger, por citar sólo unos cuantos nombres ilustres. Esta novela corta parece serlo también: sólo que aquí la verdad de la historia de Edipo se revela muy distinta y de modo muy distinto. Como en la estructura de intriga detectivesca del drama de Sófocles, la investigación recurre a evocar el pasado, y lo trae a escena sacando a la luz sucesos olvidados o encubiertos que ahora resurgen terribles y escandalosos. Todo ha sucedido ya cuando los fantasmas acuden a visitar a la pitonisa, moribunda ella también, sentada sobre el trípode, en el sótano brumoso del templo de Apolo en Delfos. Es, como sería en una escena final de novela de detectives, el momento de las revelaciones sobre el crimen y los asesinos. La tragedia sofoclea, que también tiene mucho de obra policíaca, como se ha dicho tantas veces, no llega a tanto, desde luego. En ella el descubrimiento del pasado procede de modo paulatino.

Pero es más: la ironía de Dürrenmatt es implacable, y, al final, nos quedará la duda de si las revelaciones sorprendentes expuestas por los fantasmas serán, a fin de cuentas, toda la verdad.

«–Hay una cosa que no entiendo –dijo la Pitia–. Que mi oráculo diera en el clavo, aunque no como Edipo se lo imaginaba, es un azar increíble; pero si Edipo creyó desde un principio en el oráculo, y el primer hombre al que mató fue al auriga Polifonte y la primera mujer a la que amó fue la Esfinge, ¿por qué no le entró la sospecha de que su padre había sido el auriga, y su madre, la Esfinge?

–Porque prefirió ser hijo de un rey que de un auriga. Él mismo eligió su destino –respondió Tiresias.

–Pues vaya oráculo el nuestro –se quejó Paniquis en tono amargo–; sólo gracias a la Esfinge sabemos ahora la verdad.

–No lo sé –observó Tiresias pensativo–; la Esfinge es sacerdotisa de Hermes, el dios de los ladrones y embusteros.»[5]

---

[5] o.c., p. 159.

Hay muchas recreaciones modernas del mito edípico, en el teatro, en la novela o en el cine, de notable originalidad. Bastaría evocar nombres como los de J. Cocteau (*La machine infernale,* 1934), A. Robbe-Grillet (*Les gommes*, 1953) o Passolini (*Edipo Re*, 1967), por citar tres anteriores a esta narración de Dürrenmatt (1967). Sin embargo, no creo que ninguna sea comparable a su descomposición y recomposición de la antigua trama. Tampoco en esas piezas se perciben, en el fondo siquiera, las sombras de los dioses griegos, que son un elemento esencial para entender la tragedia antigua (Apolo y Zeus en este caso). Esa ausencia de lo divino es una característica de todas las ficciones actuales, e irónicas casi siempre, sobre los grandes mitos. Y por eso la tragedia es para nosotros un género extraño y extinto, como subrayó hace mucho y a fondo G. Steiner en su libro *La muerte de la tragedia*. Por lo tanto no es eso lo más chocante aquí.

Lo que aquí resalta es la absoluta falta de sentido moral de los personajes. Es decir, la pérdida de referencias éticas (ya no religiosas), que daban relieve trágico al destino de Edipo. También aquí el protagonista es, como en el mito, un parricida y un incestuoso, pero no tiene sentido de sus crímenes, nada siente de esa falta trágica que los griegos llamaban *miasma* o *agos*, o *hamartía*, y que una traducción cristiana fácil (aunque no muy exacta) podría ser, para entendernos, *pecado*. Parricidio e incesto son, para la sociedad antigua, los delitos más graves contra la sociedad patriarcal. Con total y desvergonzada conciencia (aunque equivocadamente) este Edipo de Dürrenmatt se alegra de ser asesino de su padre y compañero de cama de su madre. No puede ser en esto más contrario al otro Edipo, el justo, inocente y justiciero rey de Tebas, cuya peripecia trágica había presentado Sófocles en el teatro ateniense.

Incluso luego, cuando ha de enfrentarse a sus crímenes, este Edipo no siente ni angustias ni remordimientos, sino una satisfacción singular, como un superhombre que ha sobrepasado las fronteras de la ética tradicional[6].

---

[6] Puede haber en esta exaltación de la libertad personal, de un yo que va más allá de las normas, un eco del relato y la interpretación de A.Gide, *Oedipe*, de 1931, que Dürrenmatt pudo conocer.

«Con júbilo triunfalista inicié un proceso contra mí mismo, con júbilo triunfalista encontré a Yocasta ahorcada en sus aposentos, y con júbilo me arranqué también los ojos: después de todo, los dioses me habían regalado el mayor derecho imaginable, la libertad más sublime de todas: odiar a quienes nos trajeron al mundo, nuestros padres, y a nuestros antepasados, y más allá de ellos también a los dioses, que dieron origen a nuestros padres y antepasados; y si ahora deambulo por Grecia como un mendigo ciego no es para glorificar el poder de los dioses, sino para escarnecerlos.»[7]

El odio a los padres parece más contundente que el odio a los dioses, que, al fin y al cabo, no parecen intervenir en esta historia. Como ya apuntamos, más bien están ausentes de un mundo donde los personajes son, todos o casi todos, tipos de cuidado. La añeja Pitia era una pitonisa de tres al cuarto, y se adecuaba bien a lo que el gran sacerdote opinaba («cuanto más vieja y mentalmente débil era una pitonisa, tanto mejor, y todavía más si estaba moribunda»); Tiresias era «el mayor intrigante y politiquero de toda Grecia, y, ¡por Apolo!, un tipo corrompido hasta los huesos»; Meneceo, el padre de Yocasta, un ambicioso maquiavélico y corruptor sin escrúpulos; Layo, un tipo siniestro, un depravado sexual, un padre despiadado y un tirano cruel; Yocasta, una reina desvergonzada y cínica, víctima de sus amantes. En fin, por otra parte, la apestada Tebas, como dice la Pitia, «era una ratonera inmunda en todos los sentidos», y no parece que lo fuera por culpa de Edipo, desde luego. No podemos hacerle muchos reproches a la Esfinge, que, en su tremenda condición de criatura abandonada, tuvo que defenderse de unos y otros con una inevitable ferocidad. (Y si cometió incesto con su hijo, Edipo, fue sin conocimiento ni intención previa[8].)

---

[7] o.c.p.144. Notemos otro detalle contra el mito antiguo: Yocasta en este relato no se ahorca, abrumada por la vergüenza, por propia mano, sino que es ahorcada por un servidor de su palacio.

[8] La insistencia en el incesto como objetivo del héroe, incluso como una etapa posterior al parricidio, puede recordarnos los estudios sobre el tema de Otto Rank, el discípulo de Freud que tanto escribió desde su perspectiva psicoanalítica sobre el tema del «trauma del nacimiento» y «el mito del origen del héroe».

Con respecto a ese trato sexual con la Esfinge me parece curioso recordar, como anécdota, y notable contraste, que en una versión teatral y poética del

El autor de *La visita de la vieja dama*, escritor de otros relatos de misterio y de intrigas policíacas, fue, sin duda, un maestro contemporáneo del humor grotesco y un retratista de tipos humanos de increíble crueldad. Su ácida visión de la sociedad suele tener tintes de sátira despiadada, unida con astucia a una brillantez imaginativa singular.

La muerte de la Pitia, relato breve, es uno de los claros ejemplos de la rebuscada ironía de Dürrenmatt, que más de una vez encontró buen material en temas antiguos, como en sus grotescas obras teatrales *Rómulo el Grande* y *Hércules y el establo de Augias*, piezas de chispeante comicidad y mordaces reflejos satíricos. No parte de la antigua tragedia de Sófocles, sino, para esta arbitraria deconstrucción y reconstrucción, del mito de Edipo. Quisiera concluir recordando y subrayando la distancia emotiva entre esta novela corta y la tragedia clásica. Aquí Edipo es un mero juguete del azar, y la profecía de Apolo se cumple por caminos azarosos en extremo. Edipo no llega a saber quién fue su padre ni su madre, y, aunque se considera sin remordimientos parricida e incestuoso (como es en realidad), vive siempre en el error. Por el contrario, *Edipo rey* trata de la conquista de la verdad –el conocimiento de sí mismo– a costa del propio sufrimiento, y en eso estriba la peripecia trágica de su protagonista, inocente y criminal.

La visión de Dürrenmatt es, en efecto, mucho más pesimista que la de Sófocles: en un mundo sin dioses y en el que todos los actores –o casi todos– son malos, confusos o perversos, la acción se despliega en un mundo de engaños y trampas, sin sentido. En la tragedia, en cambio, el protagonista es un mártir de su propia nobleza y su afán de saber, que al final asume toda su desgracia, actúa de *pharmakós* liberador de la ciudad, y sale a escena como un sanguinolento «Ecce Homo», erguido en su cruel catástrofe, ciego, tras haber visto la verdad sobre sí mismo. Al espectador

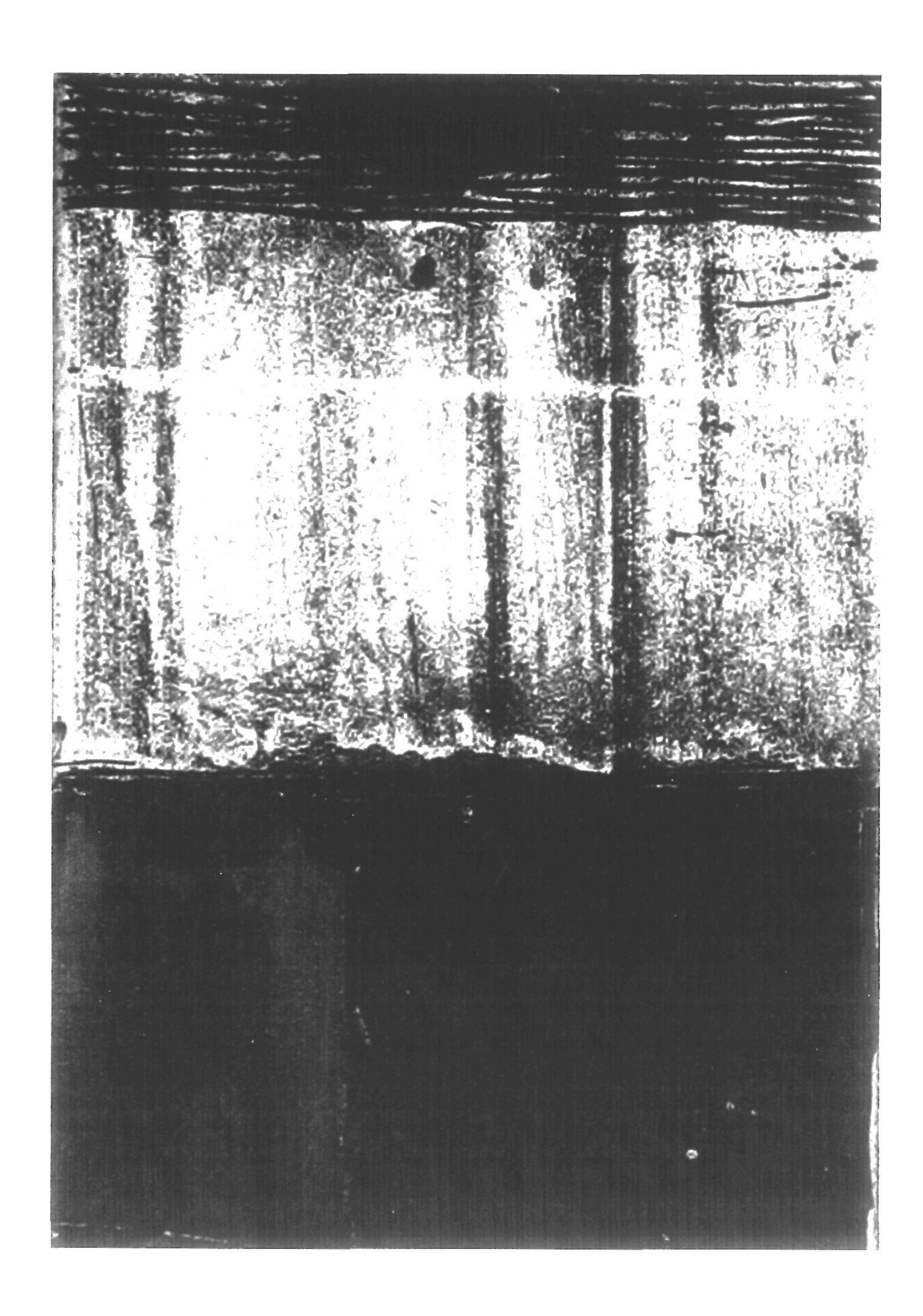
---

mito, cierto que ya un tanto lejana, la del simbolista Joséphin Péladan (*Oedipe et le Sphinx*, 1897): Edipo rechaza la fresca propuesta erótica de la Esfinge, a pesar de la atractiva oferta del bello monstruo, que le dice:

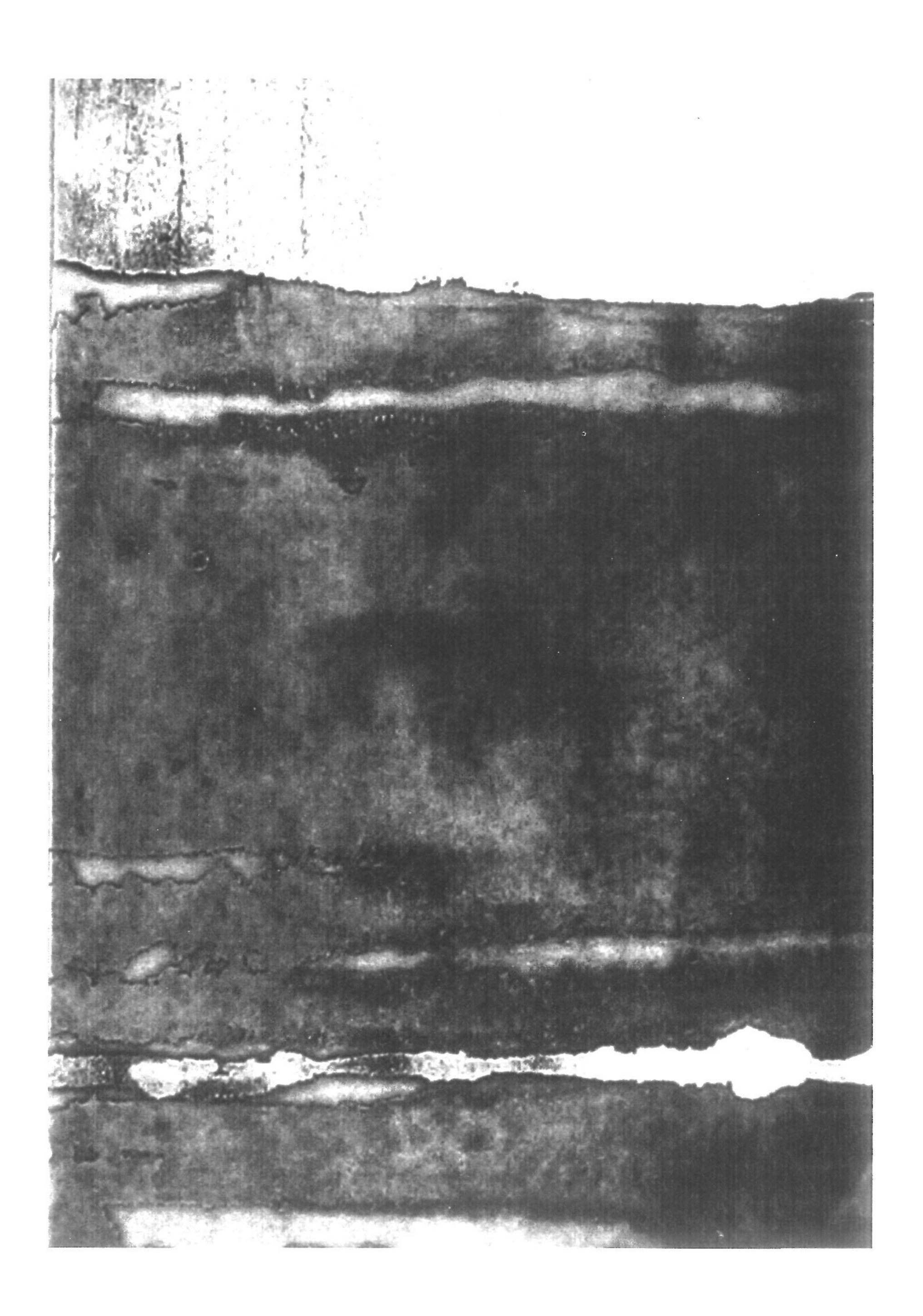
«Dans mon étreinte, tu croiras posséder le mystère;
une ineffable joie échaufferait tes veines
et tu te croirais Dieu, sous la puissance du plaisir.»

ateniense la tragedia le suscitaba compasión y terror, como dice Aristóteles: se depuraba de esos sentimientos (*eleos* y *phobos*), al contemplar las desdichas del rey Edipo, hijo maldito de Layo. Ni temor ni compasión siente el lector de *La muerte de la Pitia*, divertido y asombrado ante la farsa de los equívocos que trenzan la peripecia un tanto absurda de este nuevo Edipo, un Edipo que no ha reprimido el famoso complejo ni se apesadumbra por su culpa, y que resulta, en su orgullo, bastante nietzscheano. La tragedia antigua se mueve en la luz del mundo griego; los relatos ante la Pitia en un oscuro subsuelo del templo de Delfos.

El contraste es, en todos los sentidos, magnífico, melancólico, esperpéntico ©




Mesa
revuelta



Martín Fierro, una cosa de hombres

Blas Matamoro

En la *Carta aclaratoria* dirigida a José Zoilo Miguens que suele publicarse como introducción a *El gaucho Martín Fierro* (1872, en adelante *G*), José Hernández declara ocuparse del gaucho como un ser pobre, desheredado y víctima. Lo segundo es llamativo: al gaucho lo han privado de una herencia que legítimamente le correspondía porque, obvio es, su familia tuvo algún haber. Así las cosas, todo anda mal en la sociedad y lo estará hasta que «no vuelva algún criollo en esta tierra a mandar». Criollo: el europeo nacido en América. Más concretamente: el hispano-americano. Gringos e italianos, milicos y policías son, por igual, los extraños. Es decir: los extranjeros y el Estado. Nada digamos de los indios, plenamente salvajes, y los negros «que hizo Dios para tizón del infierno».

Me he adelantado al poema y vuelvo a la *Carta.* Hay en ella un doble retrato del gaucho porque responde a una doble mirada: la del civilizado que lo considera desde afuera y el bárbaro que se identifica con él. No hace falta recordar la antinomia sarmientina, curiosa si se tiene en cuenta la escasa afinidad que, aparentemente, tuvieron Hernández y Sarmiento. No obstante, lo primero que puntualiza es que el poema ha sido escrito en un hotel. Su autor es hombre de ciudad y se aloja en el hotel *Victoria* de la porteña Plaza de Mayo, un lugar expectable. Urbano, político, periodista, instructor de estancieros, capaz de escribir en un idioma gauchesco donde abundan cultismos (raramente un gaucho adjetivará a nada como bizarro o hablará del sonido de un verso) y mayormente resuelto en sextillas con un verso blanco, forma ajena a la poesía popular que invoca.

El escritor urbanita ve al gaucho como dotado de un arte rudimentario, falto de enlace entre ideas y formas. Su lenguaje tiene relaciones «ocultas y remotas» y sus impresiones y afectos están disimulados. El poeta pondrá ilación en aquéllas y tornará explí-

cito lo que enmascaran. Hernández parece adelantarse a Freud y al auge del psicoanálisis en la Argentina posterior.

Hay en este gaucho naturaleza sin pulir ni suavizar (lo de pulir evoca el vocablo francés *polir*, desbastar y emprolijar, del cual deriva la *politesse* propia de la gente educada). Su altivez (¿española hidalguía?) raya en el crimen (¿furia española?). Su vida es agitada, aventurera, llena de peligros. Quijotesca, si se quiere. Invoca la justicia, denuncia las injusticias mas es un justiciero solitario, que no agrupa a los perseguidos ni se integra con ellos, a la manera del caballero cervantino. El escritor lo encara con un confiado realismo: habla del original y la copia.

Aquí surge la contrafaz de la propuesta y el ilustrado se vuelve populista. Advierte en su personaje «(...) ese estilo abundante en metáforas que el gaucho usa sin conocer ni valorar (....) comparaciones tan extrañas como frecuentes». Observa su filosofía natural que convive con su ignorancia. Y también lamenta que la civilización acabe con «el tipo original de nuestras pampas». Insiste el no invocado ejemplo de Sarmiento, quien se dolía de que el ferrocarril destruyese la imponente belleza virgen de América y se complacía, en Argel, de que elogiaran su arte ecuestre gauchesco y, en España –país de poetas innatos– su habilidad para describir una corrida de toros, pues sólo un bárbaro puede entender la bárbara belleza de tal espectáculo. Juega en ambos una lacerante inquietud romántica: proponemos el progreso civilizado pero ¿no estaremos, con él, afeando el mundo? ¿No andaremos desnaturalizando la original naturalidad de los argentinos?

El libro ha obtenido un clamoroso éxito –excuso el lugar común– en esa década durante la cual la Argentina se integra rápidamente en el mercado mundial, pasando de ser un país solamente ganadero a serlo cerealero, cuando Rosario alcanza el segundo puesto como exportador de granos, detrás de Chicago. Hasta 1879, en que se conoce *La vuelta de Martín Fierro* (en adelante *V*), en apenas seis años ha vendido once ediciones y 48.000 ejemplares, lo cual aún hoy sería un *best seller*. En su prólogo, *Cuatro palabras de conversación con los lectores*, renueva aquella doble visión.

Expresa que ha intentado promover la lectura en unos textos que resulten familiares a quienes los leen o escuchan su lectura en voz alta. Esto implica una actitud asimismo sarmientina: el escritor debe ser un pedagogo social, educar al pueblo con su obra,

es decir: volver manifiesto lo que hay de latente en la sabiduría popular que el sapiente popular, paradójicamente, ignora. Señala al pueblo, en su propio lenguaje, lo que el pueblo debe saber. Ensalza valores: el trabajo honrado, la ley natural (de nuevo, la sabia naturaleza), la veneración al Creador, afeando las supersticiones, el respeto mutuo. Hay que mandar a los gauchos a la escuela para corregir sus imperfecciones. Para ello –de nuevo, el realismo– lo importante es la moral, no «la cultura de la frase».

En efecto, la naturaleza es sabia y se expresa en proverbios. Es decir: natural es lo tradicional. Los gauchos saben naturalmente lo mismo que los sabios griegos, latinos y modernos, y «los códigos religiosos de los grandes reformadores de la humanidad». Un brahmán nunca será un buen catedrático pero un gaucho puede ser un brahmán. Lo ha aprendido en «el gran libro de la naturaleza». Ahí es nada.

Para entender esta diversidad, Hernández propone observar las diferencias entre las civilizaciones y la perpetua invariante de «el corazón humano y la moral, que son los mismos en todos los siglos». Entonces, gloso por mi cuenta: la historia humana es la dialéctica entre el cambio y la permanencia, que se explican mutuamente. Y el lugar de la conciliación es la poesía, la vacilación entre intenciones y sonidos que bien podría haber suscrito Paul Valéry. Cito (*V*, I): «(...) yo que en el campo he nacido/ digo que mis cantos son,/ para los unos...sonido/ y para otros.../ intención.»

Hernández defiende la raza, un elemento que raramente falta en cualquier pensador del siglo XIX. En los naturalistas porque se considera una categoría científica; en los racistas, por ideología; hasta en Marx y en Nietzsche porque son los que son. La raza, lo radical, la raigambre, la raíz, lo que arraiga al hombre con lo natural, que es la tierra, como se enraizan las plantas. Tradición y raza se unen y alertan, lo digan o no expresamente, ante el peligro de la mixtura, del mestizaje. Éste genera conflicto y armonías, como se dice en el postrer e inconcluso libro de Sarmiento. Es el problema que se presenta a la dirigencia argentina al recibir el país las oleadas inmigratorias que fluyen desde la segunda mitad del Ochocientos. Se pierde la fuerte y clara identidad original –«natural», insistente como la propia naturaleza– a favor de algo que no se sabe bien qué ha de ser. Hay que mandar a los gauchos y a los recién llegados a la misma escuela, donde los niños desfilan encolumnados al son

de marchas militares y cada mañana izan la bandera que recogen al atardecer, igual que en un cuartel.

El respeto mutuo es un valor liberal y la Argentina de entonces se construye con enunciados liberales. Pero la estructura que sostiene el proyecto es una sociedad mayormente secreta, la masonería. Humanitarismo y filantropía, fraternidad y monoteísmo son, en efecto, principios *latómicos.* Hernández fue iniciado, como tantos otros prohombres de la época. Sarmiento y Leandro Alem, el fundador de la Unión Cívica Radical, llegaron a Grandes Maestros de la Orden.

No faltan quienes ven en *V* algunos indicadores de esa línea. ¿Aluden las denostadas supersticiones a la Iglesia católica, el rival por excelencia de las logias? El poema tiene 33 cantos, que se dicen los años de Cristo, pero que son, a la vez, los grados de la masonería. Cuando, al final, los cuatro personajes –Martín Fierro, sus dos hijos y Picardía, el hijo de Cruz– se dispersan, formulan una promesa secreta y se dotan de nuevos nombres, datos cuyos contenidos los lectores ignoramos, después de tratarse como hermanos y recibir o compartir un código moral en forma de consejos. Desde luego, la escena puede leerse como una iniciación.

Los cuatro, insisto, se han separado. Parece que el destino gaucho es la inconstancia del errabundo en un paisaje –la llanura pampeana– que el poeta nombra siempre como desierto, según lo han impuesto los poetas de la generación romántica. Esas tierras son feraces, nada desérticas. ¿A qué se debe, entonces, tal nombre? No eran, tampoco, lugares deshabitados pues los recorrían unos malones de indios nómadas, no por eso menos humanos. Fueron prácticamente exterminados por las expediciones militares que se convino en llamar Campaña al Desierto, el correr la frontera de la civilización sobre el dominio de los salvajes. Pero los gauchos de Hernández no quieren participar de ellas, son renuentes a la empresa civilizatoria. Menos aún, ansían confundirse con la indiada, cuya descripción en el poema es de una extrema acritud. Andan solos por la inmensidad, sin hallar semejantes ni en la tropa estatal ni en el malón o la toldería. Hacen tareas provisorias, son proletarios rurales, pero siempre enviscados en su solitaria mismidad. Cruz ha muerto y su hijo es un huérfano que no funda su propia familia. Fierro se encuentra con sus hijos pero no permanece con

ellos. No parece que nadie asuma ni propicie la descendencia. Son, volviendo a lo racial, un fin de raza. Con ellos semeja desaparecer la Argentina originaria. El resto del país se ha descolgado de ella o –indios, negros, inmigrantes– nunca le ha pertenecido. No casualmente, Fierro mata a dos hombres: un negro y un indio.

Ambas partes del poema resultan, así, historias de varones solos. Aquí conviene situar la escurridiza o fantasmal aparición de la mujer. Desde luego, la distinción entre los sexos es tajante y pasa por la contención masculina y la expresividad femenina: «La junción de los abrazos,/ de los llantos y los besos/ se dejan pa las mujeres/ como que entienden el juego./ Pero el hombre que compriende/ que todos hacen lo mesmo,/ en público canta y baila,/ abraza y llora en secreto. (*V*, XI).

Fierro estuvo casado y fue dos veces padre. Lo levan, se escapa del ejército, vuelve a sus pagos y encuentra su casa en ruinas, deshabitada. Sus hijos han sido conchabados por algún estanciero y su mujer se ha marchado con otro (*G*, VI). Luego (*V*, XI) sabrá que ella ha muerto tras ir en busca de sus vástagos. En cuanto a Cruz (*G*, X) las cosas no son muy distintas: su esposa se entendió con un propio –nunca mejor dicho– y Cruz lo comprobó en directo. Desde entonces, su opinión sobre la mujer no puede ser peor: es un ser hediondo que vuelve tonto al varón que enamora, capaz, como en su caso, de engañar a dos hombres a la vez, marido y tercerista. La compara con la mula, animal que retrocede cuando quiere cocear. La patada femenina es el olvido. Por descontado, Cruz huye de su casa y del sexo mujeril en general: «Las mujeres, desde entonces,/ conocí a todas en una;/ ya no he de probar fortuna/ con carta tan conocida:/ mujer y perra parida/ no se me acerca ninguna» (cit.).

Como doctrina, la asimilación de la mujer a un animal, perra o mula, es lapidaria. Obedeciendo al eco, Cruz les ha hecho la cruz. Fierro, sin desmejorar la apuesta, matiza algo. En la historia de la cautiva (*V*, VIII) sale en defensa de una mujer, azotada como una bruja por los indios, secuestrada, reducida a servidumbre, obligada a ver cómo degüellan a su hijo y le atan a ella las manos con las tripas del difunto. Fierro reacciona y un salvaje lo ataca por la espalda. La cautiva lo salva, quitándoselo de encima. El indio pisa el cadáver del niño y cae al suelo, donde Fierro lo mata, proclamándose enseguida cristiano, ejecutor de un infiel. Luego acompaña a la cautiva por el

desierto y la deja en la puerta de una estancia, dando término al más truculento episodio del texto. El gaucho recupera su andar solitario, ya que Cruz ha muerto en el canto VI. Según se ha visto, Fierro ha tratado a la cautiva de igual a igual, ya que ella ha demostrado arrestos viriles. Luego, ella y él siguieron sus divergentes caminos.

Otras mujeres son referidas fugazmente en el poema. Ninguna es madre. Más aún: tanto los hijos de Fierro como Picardía, el de Cruz, se crían sin ella. En su lugar, aparecen unas oportunas tías que la sustituyen, malamente según se ve en su momento por la relación de los chicos con las chicas. Picardía conoce a una mulata que lo tienta y atemoriza, pues él sospecha que encarna al Demonio, de modo que toma distancia. Después se hace jugador fullero y amiguete de un policía corrupto con quien comparte una mujer que acaba provocando el fin de la amistad. En cuanto al Viejo Vizcacha, reedición criolla del pícaro español, con su ética del cinismo hecha código proverbial, se enreda con una viuda para pescar su herencia, que acaba siendo imposible de cobrar por una condición testamentaria del finado marido.

Entre animal y ser diabólico, la mujer encuentra, sin embargo, un sitio honorable si se relaciona con un varón y es madre y esposa. Es decir: la intervención fálica la dignifica. Así se adoctrina en *V*, V: «Pa servir a un desgraciao/ pronta la mujer está (...) Yo alabo al Eterno Padre/ no porque las hizo bellas/ sino porque a todas ellas/ les dio corazón de madre.» Esta dualidad –la mujer animalesca que se atreve a disfrutar del placer y elegir al otro porque con el uno no le basta y la madre que para la olla trabajando, lava minuciosamente la ropa y cría con abnegación a los niños– tendrá larga insistencia en las letras de tango donde la madrecita barrial es santa y la hembra fruible del céntrico cabaret, pecadora.

Otro rasgo de las mujeres hernandianas es situarse en un triángulo, según hemos visto. Siempre hay otro, marido o amante, vivo o muerto, que se pone de acuerdo con quien corresponda –Cruz y Fierro ansían vivir juntos en una tienda compartiendo a una china (una mestiza de blanco e india) y sus promesas de *partouze*– o que disputa la exclusividad de la hembra. Si la mujer ajena siempre figura a la madre es mucho decir y hoy no toca, pero sí incido en esa calidad fantasmal de las madres en el poema pues tiene que ver con la carencia de figura paterna: si no hay madre que lo señale y

lo legitime, el padre no acaba de comparecer o se escabulle y se borra. Y si no hay padre, no hay ley, no hay sociabilidad, no hay vocación paterna ni descendencia asegurada y, una vez más, se refuerza la categoría de un fin de raza.

Hago una justa digresión. Al cumplirse un centenario hernandiano, Victoria Ocampo se negó a participar de él, no obstante contar a José Hernández entre sus antepasados. Aludió, precisamente, a la misoginia tan expresa, desenfadada y agresiva del poema. En su casa todos lo recitaban de memoria y ella se hartó de escuchar las turbias similitudes que establece el sargento Cruz entre la mujer, la perra y la mula. Resulta curiosa la doble precisión: en un medio de alta burguesía palaciega y cosmopolita se replica un texto gauchesco, en tanto una chica inconvencional como Victoria protesta una vez más contra su familia por la reducida misión que le permiten como tal mujer.

Con el anterior escrutinio femenino queda poco espacio para el amor, ese alarde sentimental de la imaginación que proyecta y/o encuentra en el otro una parte del uno. Diría que la única historia amorosa del poema es la que se teje entre Martín Fierro y el sargento Cruz, de algún modo glosada en dicho sentido por Borges en su cuento *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz.* No me refiero a ninguna intimidad sexual, palmariamente ajena al poema, sino a una suerte de amor caballeresco, a una pareja de varones que menudea en la narrativa desde Gilgamés y Enkidu, y pasa por David y Jonatán y por Aquiles y Patroclo. Con o sin sexo, el suceso imaginario y afectivo es el mismo, el ya enunciado. Si se quiere, en el mundo propiamente caballeresco medieval, la integración entre el caballero y el escudero o el maestro de armas –Tristán y Kurwenal, por ejemplo–, luego parodiada por Cervantes con Don Quijote y Sancho Panza. Ciertamente, son casos de desigualdad social pero donde la unidad de dos personas en una incluye un obvio elemento amoroso.

Fierro conoce a Cruz mientras lo persigue la partida policial que éste integra. Cruz, admirado por la valentía del desconocido, se pasa de su lado, combate victoriosamente contra sus colegas y huye al desierto con el flamante compañero. Cruz es el doble de Fierro pues también debe una muerte, la de un cantor que se burló de él. Se hizo *matrero* o sea marginal solitario hasta que el

juez que lo estaba por sentenciar lo perdonó gracias a una amistad influyente y lo incorporó a la policía. Ambos, pues, están instalados en esa ilegalidad que se reclama de justiciera, la del desertor, en ese espacio donde la justicia y el derecho se muestran en conflicto. Recuerdo, por oportuna, la enseñanza de Luis Jiménez de Asúa en sus clases de derecho penal cuando se refería a los delincuentes justicieros en la literatura e incluía a Martín Fierro junto al Pascual Duarte de Cela, a Luis Candelas el bandido de Madrid referido en un libro de Antonio Espina, y a Michael Kohlhaas, el ladrón de caballos narrado por Von Kleist.

La elección de los nombres ha merecido lecturas simbólicas que me limito a referir. La cruz y el fierro (el puñal o la espada) han sido vistos como los dos grandes custodios de la tradición nacional en una visión, precisamente, nacionalista y católica: el Ejército y la Iglesia, personificados en dos varones del pueblo. En otro registro, el de un psicoanálisis veloz y frugal, la cruz y el fierro valen como símbolos fálicos ligados al coraje y la muerte. En efecto, el vulgarismo *fierro* significa miembro viril, en tanto el *fierrazo* es el triplete penetración-eyaculación-orgasmo. Siga el lector. O la lectora.

La pareja de los desertores funcionó, en principio, como el remate de *G.* Tal vez Hernández planeaba terminar allí la obra, que debió reanudar a la vista del éxito. El último canto de la primera parte diseña un plan de vida en común: hacerse con ganado ajeno, cruzar la frontera y alojarse en una toldería, o sea en una población nómade indígena. Construir una tienda con cueros de potro y habitarla. La vida pasará entre el ocio y el boleo de animales cimarrones, de los que abundan en la llanura. Como ya dije, si aparece una mujer cariñosa, se la podrá compartir. Lo que importa es el amor entre estos dos hombres: «El amor como la guerra/ lo hace el criollo con canciones.»

En *V* las cosas se complican. Los indios no se muestran hopitalarios y están a punto de lancearlos, los toman como rehenes y lo separan durante dos años. Pero el amor vence a la ausencia y finalmente, Fierro y Cruz consiguen su tienda, ese lugar de privanza que es el mundo dentro del Mundo y que se inventan los enamorados.

La historia se trunca cuando Cruz muere durante una peste. Confía a Fierro su hijo, si es que lo encuentra, tal si fuera hijo de ambos. La ausencia de la mujer parece así suplida por este pacto. Cruz muere en brazos de su lamentoso amigo, que le da tierra y la humedece

con su llanto. «Faltó a mis ojos la luz;/ tuve un terrible desmayo;/ caí como herido del rayo/ cuando lo vi muerto a Cruz» (*V*, VI). Luego, el duelo se prolonga: «Andaba de toldo en toldo/ y todo me fastidiaba;/ el pesar me dominaba/ y entregao al sentimiento/ se me hacía a cada momento/ oír a Cruz que me llamaba» (*V*, VI).

Si se quiere, hay en esta escena un eco de otros lamentos de amor caballeresco, en especial el de Gilgamés por Enkidu en el inicial poema babilónico y su traducción bíblica, el de David por Jonatán, sin desdeñar la cólera del Pelida Aquiles que desata la *Ilíada.* Acaso sea uno de los muy contados puntos de epopeya que se puedan rescatar del poema, a pesar de la fama épica de que gozó desde comienzos del siglo XX. Borges ironiza, y con razón, sobre las pretensiones de considerar el texto como épico, habiendo sido escrito en tiempos de Dickens y Dostoievski. La novela, la prosaica novela y no el poema, es la equivalencia moderna de la épica antigua. Abundando en ello: las epopeyas son masivas, las habitan ejércitos, pobladas naves y más pobladas ciudades. La deriva aislada de un penoso gaucho no basta para la réplica.

La ausencia de la mujer, en el contexto hernandiano, es la ausencia de la madre y, con ella, de la descendencia que asegure la continuidad del grupo. Pero es que no hay grupo de gauchos en la obra. Fierro se queja del mal trato que se da a los suyos mas no intenta juntarse con ellos –salvo con su amado y, por lo mismo, selecto y segregado Cruz– lo cual limita su denuncia justiciera a una queja de cantor que remeda al ave solitaria consolada por su propio canto, según reza el comienzo del texto. Insisto: el cuento es la descripción de un fin de raza.

En otro sentido, cabe imaginar a Hernández como un individuo de la dirigencia argentina en la época, estructurada en organizaciones e instituciones de varones excluyentes: ejército, masonería, partidos políticos, Iglesia católica. Fuera de todos estos espacios, a la mujer sólo le quedan la casa matrimonial con sus labores domésticas, el convento o el prostíbulo. En el trabajo campesino se ve que tampoco cuenta. No hay mujeres ecuestres que anden boleando ganado por el desierto. No obstante, siempre aparecerá alguna excepción que ponga a prueba la regla y acabe confirmándola.

El final de la segunda parte muestra, según ya dije, a cuatro personajes que se dispersan por la planicie, aceptando cambiar de nombre

y jurando en secreto. Fierro renuncia tácitamente a ser padre de sus dos hijos y del hijo de Cruz. De hecho, ninguno de los tres ha conocido a sus progenitores. Tienen un cierto aire de *guachos* (hijos mostrencos). Tampoco se los ve muy entusiasmados con fundar familias. Su vida de solitaria errancia seguirá en la frontera, entre indios y cristianos, entre ladrones, truhanes y proletarios de las estancias.

Es difícil situar su acción en el tiempo histórico. Los personajes se preocupan por la guerra al malón y por los desmanes y corruptelas de la policía. Nada saben de los conflictos habidos en aquellos años que vieron escribir y publicar sus desventuras. Nada sobre la guerra del Paraguay, ni sobre la última montonera –la de López Jordán– ni de los enfrentamientos entre bonaerenses y federales, estos últimos del partido al que se sumó Hernández. Nada tampoco de las guerras civiles anteriores y de la lucha por la independencia. Los gauchos de Hernández no reciben una historia, no la viven ni la planean.

Todo este aparato es transformado en la década de 1910, en plena *Belle Époque* de los ganados y las mieses, convirtiéndose *Martín Fierro* en el poema épico nacional de los argentinos. Algo de epopeya castellana de honor y coraje advierte en la obra Unamuno, siempre alborozado de encontrar huellas de la vieja y heroica Castilla en tierras americanas. Pero son Leopoldo Lugones con las conferencias recogidas en *El payador* y Ricardo Rojas en los primeros apuntes de lo que será su *Historia de la literatura argentina*, quienes redacten la ejecutoria homérica de José Hernández.

Lugones va muy lejos. A pesar de que no le cae en gracia el uso de la jerga gauchesca y quiere que sus compatriotas hablen y escriban correctamente, diseña a Martín Fierro como héroe de una epopeya donde renace la gesta medieval española, la cual –nada menos– recoge por su cuenta la herencia de los héroes clásicos, griegos y romanos. Lugones es todavía un modernista adherido a la teosofía y alérgico a la Iglesia, por lo que soslaya los aspectos piadosos del protagonista y hasta el elocuente apellido de Cruz. Más tarde, sus devociones heroicas lo llevarán a proclamar la Hora de la Espada, hacerse fascista y católico, y admirar la cruzada del Generalísimo. En cuanto a Rojas, viene de publicar *La restauración nacionalista*, donde se sostiene en Fichte y sus *Discursos a la nación alemana* para empezar a bucear en las entrañas de la identidad nacional. En

Blasón de plata se queda un poco más cercano en el tiempo y apenas se remonta a la invasión incaica de los Valles Calchaquíes y la Quebrada, pues allí se señala lo que será la Argentina, Tucma, la Tierra de Abajo, la actual Tucumán. No pretende olvidar ni considerar excluyente los elementos indígenas y los mestiza con la sangre del conquistador. Martín Fierro, pues, resulta ser el héroe mixto producido por la historia. Con todo, Rojas nunca abandonará el culto romántico de los héroes y así San Martín será su Santo de la Espada y Sarmiento, su Profeta de la Pampa. A diferencia de Lugones, se hará demócrata y entrará en la Unión Cívica Radical.

Estos intentos parecen indicar que, en pleno proceso de movilidad social, económica y cultural promovido por la inmigración, hay inquietud por fijar la identidad nacional. Fijar quiere decir inmovilizar, detenerse en el hallazgo de la esencia de la nación. También, marcar el Origen, el momento sin precedentes a partir del cual se cuentan los momentos sucesivos de la Historia. Origen es matriz, conformación primaria, obra materna. La importancia dada a la tierra como productora de lo identitario recurre, asimismo, a la figura de la Tierra Madre, románticamente extendida a la lengua materna, el derecho materno tradicional, la madre patria, y un lejano y mítico, aunque por ello siempre recurrente, matriarcalismo. La Región de las Madres en el goetheano *Fausto* es, justamente, el mundo de las inmutables esencias.

Ahora bien: ¿cómo conciliar toda esta empresa con la elección de *Martín Fierro* en calidad de poema nacional? En efecto, su mundo es un mundo sin madres y, por lo mismo, sin descendencia. Es un poema elegíaco y si sus figuras resultan fundacionales de la argentinidad, son sobrevivientes de una fundación desaparecida en el vendaval de los tiempos y petrificada en la figura de un mito arcaico: la raza originaria. Es el alma del pueblo, siempre igual a sí misma, inmarcesible pero inamovible. En este sentido, se cumplen las premisas populistas de José Hernández: mi pueblo es sabio y yo seré su voz epónima, quejumbrosa y, a la vez, orgullosa. El otro mito, el del progreso indefinido, la modernización, la urbanización de la sociedad y la proletarización del vagabundo, queda en suspenso. Está abierto al tiempo, es la demanda de la historia y no cabe en un poema ©



Actualidad de la narrativa venezolana

Antonio López Ortega

«Agua que corriendo vas
por el campo florido,
dame razón de mi ser
¡mira que se me ha perdido!»

La leyenda asegura que esta hermosa cuarteta fue escuchada por primera vez en 1921, en las orillas del río San Pablo del estado Yaracuy. El investigador Juan Pablo Sojo recorría caseríos y parajes ocultos tras la pista de un género musical único: los llamados cantos de trabajo. Hay que tratar de imaginarse la escena del recorrido y volver a ver lo que Sojo vio: entre bambusales acostados sobre el agua diáfana que esquivaba las peñas salientes, cuatro mujeres lavaban ropa en las orillas. Una primera podría enjuagar o restregar, una segunda podría anudar la ropa como una crineja y golpear la piedra, una tercera podría tender las piezas al sol, pero entre todas, a partir de un momento dado, por encima del rumor del río, elevaban un canto coral, polifónico, que ensamblaba una estrofa con otra. Entre voces mayores y más juveniles, entre timbres roncos y más agudos, una feminidad sonora le disputaba las voces al río y comenzaba a urdir una extraña y a la vez hipnótica armonía. Desde entonces, escuchar un canto de lavanderas, ya sea en grabaciones perdidas o reproducciones recientes, es un método seguro para erizar la piel. Nadie se explica por qué esa melodía plural, contrastante, empieza conquistando los oídos pero termina enquistada en el corazón como un ritornelo que no cesa.

Sirva esta evocación de un canto de lavanderas pero recordar que, en Venezuela, la tradición de los así llamados cantos de trabajo o, mejor, cantos de faena, es una de las más prósperas de la

América Latina. Como lo recordara Juan Liscano, prácticamente cualquier labor campesina tiene un canto asociado. Lo tiene el ordeño de una vaca, el arreo del ganado, la cosecha de la caña, el pilado del maíz, la muy andina escogedura (sí con ese término) del café. Incluso faenas más modernas, como pudieran ser la minería en tierras del sur, de reciente data en nuestro caso, despliega su canto en medio de la oscuridad de la cueva. Advertencia para algún pensamiento positivista que quiso ver en la humanidad venezolana poco apego al trabajo; a la luz de estas elaboraciones, más bien debería pensarse lo contrario: no sólo trabajamos, de sol a sombra, sino que sobre esta trama laboriosa construimos figuras estéticas. ¿Qué tan sembrada debe estar la noción del trabajo o del esfuerzo entre nosotros como para cantar mientras las realizamos?

Liscano también recordaba que los motivos o referentes que movían a la creación popular venezolana, al menos en ese país que pudo recorrer entre los 20 tardíos y los 30, eran en un 80% religiosos. El canto, la talla, las fiestas tradicionales, apalancaban sus motivos, sus figuras, sus desvelos, en esa religiosidad austera de un catolicismo elemental, donde a veces la imagen del Cristo era aún más desnuda que la de la propia cruz. Pero de allí a preguntarse, como lo hace la lavandera yuracuyana, por el ser («dame razón de mi ser», dice, en medio de las aguas), hay un salto que podría llegar a tiempos presocráticos. Pues nadie como Heráclito o Parménides para recordarnos que no hay como la imagen del río para definir el tiempo: ese flujo que no cesa. Se me antoja entonces que la yaracuyana, mientras lava ropa, establece una verdadera indagación metafísica, que va mucho más allá del manto religioso al que estamos acostumbrados.

Demos ahora un salto de tiempo y lugar para situarnos en el oriente de país, y más específicamente en la isla de Margarita. Bueno es recordar que es precisamente en Oriente donde se preservan, por razones históricas, las más fieles formas de la originaria musicalidad hispánica. Géneros como la malagueña, el punto de navegante o el galerón (cantado con la misma décima espinela con la que escribía quinientos años atrás don Garcilaso de la Vega) sorprenden por su sonoridad diáfana y como de cristales que se tocan. Cito ahora una malagueña, cantada siempre *a capella* y preferiblemente a solas, para que nos imaginemos la agonía de un lúgubre pescador mientras su peñero baila sobre las olas:

Si el mar que por el mundo se derrama,
tuviera tanto amor como agua fría;
se llamaría por amor María
y no tan sólo mar como se llama.

Vuelta a lo que quisiera llamar el *síndrome de la lavandera*, esto es, la construcción de un estado emotivo que claramente rebasa los referentes convencionales. Si en la estampa del río San Pablo, lo que quedaba a flote era una inquisición metafísica, en el caso del pescador margariteño ni siquiera la infinitud del mar bastaba para emular el amor por María. Estamos ante un segundo arrebato que trata de buscar proporciones no reales para expresar un sentimiento de diáfana humanidad.

En la vasta literatura popular que nos arropa desde hace al menos quinientos años, tenemos instantes de descentramiento. No son todos los momentos, como tampoco todos los pasajes, pero de vez en cuando se pescan frases memorables como las ya citadas, frases que nos remiten a un estado del alma, a un secreta comunión del ser. Repito una y otra vez los versos endecasílabos de la malagueña y creo ver en esa tentativa de comparar el mar (sin duda la noción de vastedad más definitiva en la que pueda pensar un pescador) con el amor un esfuerzo delicado, de introspección sincera, de reelaboración forzosa de la realidad para que lo incomprensible (y todo amor es incomprensible) tenga cabida. Esos momentos de dislocación, de hallazgos verbales, de singulares visiones de mundo, se constituyen en verdadera poesía y elevan por momentos a nuestra literatura popular a sus mayores rangos estéticos.

Todos los grandes maestros narradores de la primera mitad del siglo XX, con Rómulo Gallegos a la cabeza, tuvieron en lo popular una instancia de constante inspiración. No se trataba tanto de confrontar ese referente al de la modernización progresiva como el hecho de admitir que un mundo desconocido se descubría. Contaba Uslar Pietri que, de niño, visitando las haciendas de sus padres en los valles de Aragua, todas las noches se sentaba alrededor de la fogata que encendía los peones para escuchar los cuentos de camino o las crónicas de las diarias faenas. De ese relato anónimo, variable, transformado luego por su pluma juvenil, surgían los paisajes, los personajes y hasta el niño fantasmal de «La lluvia», sin duda uno de

sus relatos más perdurables. ¿Qué es «La lluvia» sino una estampa campesina elevada a alta literatura? Pues nuestros autores bebían de esa fuente y volcaban un país desconocido en costumbres y visiones de mundo. El ejemplo mayor, como decía antes, fue Gallegos, quien construyó una cartografía alterna de país y la sobrepuso al mismo territorio nacional. Así, la Guayana selvática, el llano ardiente, el Zulia remoto, la zona oriental... toda porción de tierra tenía su equivalente novelesco. Por debajo de la operación estética, parecía haber un tramado político de recorrido y reapropiación. Ese país que Gallegos unía en frases y letras era el mismo país que la dictadura gomecista había descoyuntado a fuerza de silencio y mando centralizado. El influjo de su novelística fue tan poderoso, tuvo tanto que ver con la reorganización del sentido de Nación, que a la luz de los años, como nos lo demuestra la reciente investigación de Gustavo Guerrero, se puede entender por qué la dictadura perezjimenista le encarga al joven y ambicioso Camilo José Cela una novela de resonancia llanera que pueda anteponérsele a *Doña Bárbara*. Pero el diseño novelesco tiene momentos de quiebre, como cuando el Marcos Vargas de *Canaima* asiste al espectáculo de una lluvia selvática, al punto de paralizarse y dejarse mojar por las aguas, como si asistiera a un rito bautismal. En esa descripción deslumbrante, detallada, Gallegos pierde el sentido de su propio programa novelesco y se deja llevar, como su propio personaje, por un rapto, por una zambullida estética. Al igual que el pescador margariteño que cree ver en el mar el sinónimo perfecto del amor, Gallegos cree ver en la lluvia incesante la infinitud del paisaje, pero también de la diversidad humana.

Es impresionante ver esa constante programática en los autores de la primera mitad de centuria: está en Uslar Pietri, en Ramón Díaz Sánchez, en Guillermo Meneses, en Gustavo Díaz Solís; está también en las premisas estéticas de la escuela poética del 18, con Fernando Paz Castillo y Rodolfo Moleiro a la cabeza, quienes se atrevían a quebrar paradigmas decimonónicos e introducir en sus versos vocablos nativos y sonoros como *bucare*, *caobo*, *apamate*. Nuestro recientemente desaparecido Eugenio Montejo, gran lector de los nuestros, creía ver en esos poetas una verdadera escuela pictórica, que nos renovaba flora y fauna a punta de versos osados para la época. El peso del referente nacional ejerce su influjo constante porque el nuevo país –ése que despierta después de años de

guerras y dictaduras– necesita ser nombrado, renombrado, verbalmente colonizado. Está en las mentes y en las maneras, está en los propósitos, está también en los nuevos aires de recuperación democrática y vida republicana. Ya sea en la estampa campestre de «La Lluvia» (Uslar Pietri) o en la estampa de campo petrolero de «Arco secreto» (Díaz Solís), para hablar de dos relatos mayores entre los que media no más de veinte años, los referentes permean las páginas y se instalan como palancas de la expresión.

Llega un momento, sin embargo, en que la relación entre creación literaria e imaginario social deja de ser diáfana. Todavía en novelas de los años 60, como la muy vanguardista *País portátil*, el país sigue siendo el gran telón de fondo, aunque sólo se muestre como blanco para ejercer crítica política y social. Pero ya hacia mediados del siglo, con casos pioneros como los de Guillermo Meneses y Oswaldo Trejo y con cortes más abruptos como el que anuncian los narradores de los años 70, la muerte del país como referente es más que obvio. Una especie de desencanto, de descreimiento, o más bien la sensación de que el país ya está inventariado y hace falta abordar otros tópicos más apremiantes, recorre la escena literaria. El caso de Meneses es muy ilustrativo porque en un mismo autor conviven dos momentos: una cosa, por ejemplo, es el tono realista de *La balandra Isabel*, y otra muy distinta el tono experimental de *El falso cuaderno*. El mismo guiño de que en esta última se juegue a la escritura de una novela remite a un propósito paródico: guardando las distancias de tiempo y espacio, Meneses hace con la novela realista lo que Cervantes con la novela de caballería: escribiendo sobre la base de un género, se burla del mismo género. No muy distante en tiempos e intereses, el joven narrador Oswaldo Trejo publica en 1948 un relato sin igual llamado «Escuchando al Idiota», brevísima pieza que postula la muerte de la exterioridad en la narrativa venezolana encerrando a sus dos personajes, en este caso un marinero y una prostituta, en un cuarto: de ahora en adelante, el mundo se verá desde una ventana.

Me interesa saber por qué al mediar el siglo el país comienza a desaparecer como referente novelesco. Se me dirá que no todo puede ser flora y fauna, sobre todo cuando hablamos de literatura contemporánea, y que un tono descreído se aviene bien con un siglo lleno de desencanto y de poca fe en la humanidad, pero cabe preguntarse si la

muerte de este referente se debe a un abandono voluntario (lo que ya sería una postura cónsona con los tiempos) o a un extravío de los nuevos propósitos artísticos. A partir de los años 70, dejamos el realismo de la tierra y sus refiguraciones y nos volvemos fantásticos, dejamos los formatos extensos y nos volvemos fragmentarios, dejamos la ilación discursiva y nos volvemos experimentales. Se premia lo críptico, se alaba lo que no comunica. Una pléyade de autores irreverentes se jacta de jugar a la impostura: los relatos no se miden por lo que narran sino por lo que ocultan. Fin de la historia, podríamos decir, o más bien fin de las historias: ya no interesa narrar otra cosa que no sea la imposibilidad de narrar. Pero pese a las posturas más desvariadas, a los ejercicios que se perciben como los más individualistas, los imaginarios sociales siempre están presentes. Estuvieron presentes en Kafka, por ejemplo, y remitían a una triple condición minoritaria: la histórica (escribir entre guerras), la religiosa (gueto judío) y la propiamente lingüística (barrio alemán en un recodo de Praga); estuvieron presentes en Cavafis, quien en la decimonónica Alejandría ocultaba su condición de escritor griego y homosexual; estuvieron presentes en el mismo Ramos Sucre, quien en medio de la solariega Cumaná escribía sobre héroes y tumbas torciendo la sintaxis del idioma castellano. Pensar en los cuentos muy cortos de Kafka, en los versos cristalinos de Cavafis o en los poemas crípticos de Ramos Sucre no sólo nos debe remitir a hazañas formales, sino también a la humanidad que los antecedía –sufriente, angustiosa, limitada–. Una humanidad, vale decir, que no sólo era la de ellos, sino también la de las comunidades que representaban o de las cuales provenían. Por más extrema, repito, que sea la situación de un escritor –incluso la de aquellos que sólo han escrito diarios, y la lógica aparente del diario nos dice que en ese género el autor es a la vez escritor y lector–, la escritura será siempre la trama en la que una sociedad se ve a sí misma, se refleja a sí misma.

Volviendo entonces a la circunstancia venezolana, habrá que preguntarse por qué las nuevas generaciones ya no reflejan el país como lo reflejaban sus antecesores. ¿Será que el país ya no es una noción unitaria, definida, acabada? ¿Será que los fragmentos, los instantes, los espejos quebrados, dicen más de nuestra realidad cognitiva? En los años 70, por ejemplo, se escribe mucha literatura fantástica, donde el referente es claramente imaginario. También en los años 70 abundan los personajes insomnes, o que viven en medio de un sueño. Se escribe

sobre la infancia, con visiones que son casi siempre truncas; se escribe sobre la relación entre hijos y padres; se escribe sobre la inmigración, ya sea la de venezolanos en la diáspora o la de minorías gallegas, canarias o portuguesas en suelo patrio; se escribe por supuesto sobre delincuencia y el género policial comienza a ser un asomo genérico entre nosotros; se escribe sobre la circunstancia inacabable de vivir en grandes ciudades; se escribe por supuesto sobre las relaciones amorosas, y muchas veces con estampas carnales subidas de tono; se escribe desde lo que podríamos llamar una cosmovisión femenina, con tópicos nunca antes vistos, como el aborto o el amor entre mujeres. Las últimas tres décadas del siglo y los años que van del que corre nos hablan de versatilidad, de intereses variados, de múltiple abordaje genérico. Un nuevo país, podríamos decir (o un país destrozado, o un país inconexo), se busca en las páginas de los nuevos autores. Si en las novelas de Gallegos, al inicio del siglo XX, el país debía armarse («modelo para armar», hubiera dicho Cortázar), en las postrimerías el país se desarma (o, ya desarmado, sólo queda hablar de las ruinas). En este sentido, los autores no hacen sino hablar de sus circunstancias y elevarlas, en la medida de lo posible, a un plano de sublimación estética.

Si pensáramos en términos de una cartografía, el país novelesco no sería el país geográfico. Ese triángulo que grabamos desde niños en el que una línea es costera, otra amazónica y una tercera entre andina y llanera, en el plano imaginario se transforma en un elefante, en una jirafa o quizás en una hiena que ríe sin parar entre las sombras. Los nuevos autores toman las puntas de la sábana y la extienden a su antojo: construyen carpas, albergues; se imaginan monumentos; traman muertes que, a diferencia de las callejeras, sólo son ilusorias. El orden al que pudo anticiparse Gallegos, pensando que la vida bárbara y los viejos caudillajes podían fabularse para trocarlos en vida republicana, no es tal en el caso de los nuevos autores: sienten que no crean un país, sino que más bien lo reciben (casi como se recibe a un deudo moribundo o en plena agonía). De allí que los relatos y poemas que se escriben hoy intenten una fuga: no hablar de lo que nos rodea, o al menos no hacerlo tan explícitamente, sino hundirse en la emotividad singular, ciega, honda, que muchas veces los acompaña como único rastro de viaje.

Matrimonio mal avenido, al menos en estos tiempos aciagos, el que se acuerda entre creación literaria e imaginario social. Parece

más bien un divorcio consumado, o más bien una relación de pareja furtiva, de amantes que sólo se encuentran de noche, preferiblemente a la vista de nadie, y que en los momentos más oscuros, siendo sólo siluetas, alcanzan a besarse con un sabor amargo en los labios. Mientras tanto, seguiremos siendo los exponentes de una literatura fragmentaria, sin que por fragmentaria debamos entender ninguna circunstancia inacabada sino tan sólo fidelidad a un tiempo que habla más de la descomposición social que del propósito colectivo. En ello, en la propia escritura, los escritores quisieran seguir besando (si entendemos el beso como la mayor de las aproximaciones entre semejantes). Sólo que al proyectar los labios, la mayoría de las veces, apenas nos encontramos sombras o más bien fantasmas: las ideas que nos alimentan son ilusiones, espectros que vienen a nuestro encuentro y nos abrazan desde la muerte.

¿Podremos, aunque sea por un instante, imaginar la escena de la lavandera yaracuyana? ¿Podremos preguntarnos, junto a ella: «dame razón de mi ser»? ¿Podremos navegar, al filo del alba, con el pescador margariteño, y preguntarnos si el mar es dimensión suficiente para emular su amor por María? En tiempos remotos, la conexión entre realidad y literatura, aún en las circunstancias más elementales o desprovistas, era fluida, diáfana, complementaria. Nuestro genio popular pudo caer hasta en disquisiciones metafísicas sin que su esencia se alterara, pero también nuestros grandes escritores pudieron verbalizar un país que hasta ese momento se les hacía invisible. Pero nuestra circunstancia actual, la que nos toca vivir, recuerda más la Praga de Kafka, la Alejandría de Cavafis o la Cumaná de Ramos Sucre: situaciones de minoría, de murallas, de exilio interior, de falta de recepción. Y sin embargo escribimos, seguimos escribiendo, confiando en que una lectura del futuro, como la que ansió para sí el incomprendido Ramos Sucre, pueda situar nuestras obras en otros espacios, en otros ojos, en otras juventudes. Seguimos inquiriendo por nuestro ser, como la lavandera yaracuyana, y también sentimos junto al pescador margariteño que el mar puede ser la imagen perfecta para el amor que nadie sabe recibir. Y sin embargo escribimos, escribimos, como el río que no cesa de fluir, pensando que nuestro semejante, nuestro ansiado amor, que no es otro que el lector, nos espera a la vuelta de la esquina, que es como decir a la vuelta de los tiempos, que es como decir a la vuelta de la vida ©

Felipe Alaiz, o un leñador practicando la crítica literaria

Juan Bonilla

El primer escritor anarquista, lo llamó Francisco Carrasquer cuando lo sometió a antología[1], y en verdad que si no se equivocó el antólogo tampoco soltó un halago que midiera los genuinos méritos del escritor: no hubo muchos escritores anarquistas con los que Alaiz pudiera competir para alzarse con el título otorgado por Carrasquer, si bien este declara enseguida, para no pillarse los dedos, que lo de «primer escritor» no emite juicio de valor alguno, es una mera referencia temporal. No importa mucho, aunque importe señalar ideológicamente las características esenciales de la producción literaria de Alaiz, que despachó con prosa acelerada decenas de colaboraciones periodísticas, escribió novelitas, folletos pedagógicos en los que igual explicaba cómo debe organizarse una biblioteca que describía cómo se hace un periódico, retratos políticos y una sola novela[2] muy despeinada y publicada tan a trasmano que a pesar de sus tintes vanguardistas nunca es mencionada cuando se repasan las narraciones de la vanguardia española de los años veinte. Alaiz, harto de que le dijeran que malgastaba el talento en textos periodísticos o fugaces, se empleó a fondo, ya después de la guerra y exiliado en Francia, para deslizar en una serie de cuadernillos todo su afán constructivo y sistemático bautizándolo con el título de Hacia una Federación de Autonomías Ibéricas: consideraba ésta su gran obra, pero basta enumerar los

[1] *El primer anarquista español. Antología de Felipe Alaiz*. Edición de Francisco Carrasquer. Akal, Madrid, 1978.

[2] *Quinet*. Editorial Hoy, Barcelona, 1924.

títulos de los cuadernillos para que se nos duerman las piernas: *Por una Iberia Vertebrada, La Federación local es el municipio, Cifra y prueba de la vida local española, Nueva Maldición del Practicismo*. En fin, de toda la serie, el único cuadernillo que parece haber sorteado con mejor eficacia y frescura los embates del tiempo es el dedicado al *Arte Accesible*.

Además de una producción tan dispersa e igualada sólo por las características de su prosa, hay que sumar la que a mi ver es la parte de su producción más vigorosa: algunos ensayos literarios de una personalidad y una libertad sin parangón en el abarrotado panorama de los años treinta de nuestra literatura. Todo en Alaiz, salvo sus intentos narrativos –entre los que figuran títulos tan atractivos como *María se me fuga de la novela* y *Un club de mujeres fatales*, escritos para La Novela Ideal, para ese momento en que la publicación anarquista decide llenarse de relatos sentimentales apenas endulzados por un correctivo ideológico en el que se vislumbre a la mujer nueva y por tanto las nuevas relaciones sentimentales– es periodismo de combate, y por supuesto la crítica literaria también. Por pecar de inverosímil se diría que los mandamientos que Walter Benjamin impuso en su Dirección Prohibida a los críticos literarios, fueron escritos después de leer las reseñas que publicaba Alaiz en la prensa libertaria española, o, dada la evidencia de las fechas y a pesar de su desconocimiento del alemán, Alaiz decidió encarar el propósito de sus reseñas de literatos y poetas después de haberse aprendido de memoria los mandamientos de Benjamin y haberse decidido a cumplirlos a rajatabla.

Hasta sus más partidarios le reclamaban, como he apuntado, menos disparos al aire y más entrega a la hora de componer una obra solvente, no desparramada en tanto periódico y tanta nota suelta. Debieron convencerle y eso hizo que se aplicara a la redacción de su mentada obra mayor –*Hacia una Federación*...– que en palabras de Carrasquer, de haberse publicado antes de la guerra, hubiera colocado a Alaiz, en cuanto a teórico, a la altura de un Diego Abad de Santillán o de un Isaac Puente. No hace falta decir, que esa altura hoy día está por debajo del nivel del suelo, si es que alguna vez estuvo por encima.

Lo primero que hay que decir de la serie de *Tipos españoles* –sección literatos– que no se compilaron en dos tomos hasta los

años sesenta[3], cuando unos hinchas exiliados en Francia decidieron empezar a recopilar las *Obras Completas* de Alaiz (sólo se publicaron tres volúmenes, el facsimil de la novela *Quinet*, y los dos tomos de Tipos), es que se ve en cada uno de ellos que Alaiz necesitaba coger carrerilla para saltar sobre el listón del autor al que se dirigía. El autor al que se dirigía muchas veces no pasaba de ser una percha que le permitía colgar un abrigo lleno de otras cosas, reflexiones acerca de la vida burguesa, de la incapacidad de la clase intelectual para tomar las riendas de la cosa política, o de las soberbias mentiras en que fundaba la burguesía su estructura –amor de pareja, familia, costumbres. Dado que el mundo no era un lugar que a Alaiz le gustara en exceso, tampoco podían gustarle sus más eximios representantes, y todos, o casi todos ellos, se le presentaban como embajadores de ese mundo pernicioso y burgués donde la patraña era aplaudida, donde la clase media estaba encantada de conocerse y de esconder la cabeza ante lo que pasaba alrededor mientras no afectara al orden de su sala de estar, donde el estilo pomposo hacía desmayarse a las damiselas y donde Azorín era alguien. Si ya en su libreto sobre el *Arte de escribir sin arte*[4] –maravilloso título, por cierto– deja claro que el arte literario –o lo que por arte literario entiende el burgués encantado de conocerse– es apenas un montaje para no perturbar lo poco o lo mucho de pueblo que quede en los lectores, no es raro que a los representantes más aplaudidos de ese arte Alaiz los espere con el hacha afilada y levantada para cortarles todos y cada uno de sus nervios. Y en el deporte de hacer leña de los autores a los que repasa, Alaiz apenas era discriminatorio: tanto le daba el representante de la comedia burguesa, Benavente, como el modernista que tiene el don del estilo, Valle Inclán. Tanto el poeta que se muere de hambre por no saber ser oficinista –que no quiere aceptar que ser oficinista tiene más valor que ser poeta– como Bécquer, que el que se mete en política porque no sabe dónde meterse como Espronceda. Tanto el poeta que recupera lo popular para darle un barniz culto, García Lorca, como el que utiliza los versos para mantener entretenidas a las damas en las largas tardes, Campoamor.

---

[3] *Tipos españoles*. Dos tomos. Ediciones Umbral, París, 1962 y 1965.

[4] *Arte de escribir sin arte*. Editorial Nosotros. Valencia, 1938.

A los poetas, por cierto, parece tenerles especial inquina. Los considera a casi todos unos inútiles y unos pamplinas. Véanse sus sarcasmos sobre Bécquer, de quien nos dice que se dedicó a escribir rimas que aquella a quien amaba no quería oír, y si ella, para quien él las escribía no quería oírlas, ¿por qué motivo íbamos a tener que oírlas los demás? En su novela breve, *María se me fuga de la novela*, la protagonista, venus moderna que hace deporte, baila, lee, y es empujada por el movimiento del mundo hacia el inevitable amor libre, hay un momento en que alguien le dice a María: le tienes tirria a los poetas y a los banqueros, y ella responde: es que por mucho que riñan siempre se ponen de acuerdo. Es ahí mismo donde defiende esa muchacha que representa la frescura de la nueva mujer que poeta es todo el mundo: «No sólo es poeta el mancebo que versifica, sino el predicador de paz que tira a quemarroba, el carnudo que mata por amor, según él, como si en cuestión de amor no pudiera hablar la víctima que huye...Y toda esa gente se entiende con el banquero».

Más allá de la incomprensión del hecho poético que una reflexión tan chirigotesca puede sacar a la luz, importa destacar que a través de ella se percibe aquello que para Alaiz debía ser fundamental en el hecho poético, como región de la creación literaria: la utilidad de la literatura como herramienta para cambiar el orden burgués. Se diría que es lo primero que Alaiz le pregunta a cualquier texto, antes de colocarlo incluso en su guillotina: ¿para qué sirves tú? De ahí que en un artículo publicado con ocasión de la aparición de su novela *Quinet*, Alaiz, tan temprano como en 1924, diga tajantemente: «Esta obra se escribió, indudablemente, para decir algo». Téngase en cuenta que Dewey afirmó la enorme diferencia que hay entre tener que decir algo y tener algo que decir. Siempre hay algo que decir, pero no siempre hay que decir algo. Alaiz buscaba en las obras de los otros lo que quiso poner en aquella primera suya, y en muchas de las que vendrían luego: una voz que le dijera algo. Y si no lo hacía por escrito, que lo hiciera mediante hechos: así, de un escritor como Barriobero, hoy olvidado, apenas se ocupa como tal autor, más bien alaba su capacidad como agente provocador, como activista político, y de esa capacidad, la obra literaria examinada es apenas un pálido reflejo que le sirve a Alaiz para demostrar lo quejita que era Larra, para repro-

charle a Larra que en vez de quejarse tanto por escrito no hubiera sido capaz de convertirse en un verdadero activista, porque para Alaiz la literatura era sólo una manera de hacer política.

Lo que más le importunaba en las obras de los otros era la cháchara –sobre todo si era cháchara de pura bonitura encantada de oírse a sí misma–, de igual manera detestaba los juegos de manos de prestidigitador más o menos solvente, los fuegos de artificio de fabricador de imágenes, de pompas de jabón que eran más que ninguna otra auténticas pompas fúnebres. Era claro, clásico y clástico en su estilo, según la muy acertada definición de Carrasquer: clástico, es decir, fragmentario y fragmentado adrede. A quienes le echaron en cara que no emplease todos sus esfuerzos en la composición de una obra magna en vez de desperdigar su talento por esos mundos de Dios, Alaiz debió responder que su obra magna era tan moderna que dejaba a sus lectores la tarea de recomponerla como les viniera en gana a cada uno. Una vez hicieron sus amigos la cuenta de lo que necesitarían para juntar en volúmenes la producción de Alaiz y el resultado causaba espanto: 27 tomos de 200 páginas para reunir lo publicado en folleto y libro y 40 para reunir el trabajo periodístico, 67 tomos en total. Lo malo de la mayor parte de toda esa producción no es que esté perdida en papeles que difícilmente va a ponerse a recolectar nadie, sino más bien que fue escrita para una afición que ha desaparecido, y por lo tanto ha dejado de tener no sólo el público para el que fue escrita, sino también razón de ser. De donde no es difícil deducir que lo más destacable y rescatable de toda esa inmensa producción sea, en efecto, aquella que podía vivir perfectamente sin el público para el que se escribió, sin la afición que recibía encantada los torpedos de Alaiz.

Es curioso que Alaiz escribiese para un público ya convencido de antemano, cuando él mismo –lo dice explícitamente en María se me fuga de la novela, pero también lo repite en artículos y conferencias varias– considera la lectura un placer deportivo: es decir, un ejercicio exigente para el propio lector. De ahí que, igual que el que se va a correr al campo para ver si aguanta dos horas de carrera, se pone a prueba, el lector debe utilizar los textos por los que corre para ver si es capaz de superarlos. Es fácil deducir que la manera de leer que tiene la protagonista de la novela breve de Alaiz es exactamente la manera que tenía de leer Alaiz: sus textos sobre

novelistas y poetas son buena prueba de que para Alaiz, Benavente no era más que el pico de una montaña que había que escalar y que una vez escalada, había que burlarse de ella, de lo baja que era, Gabriel Miró era una laguna que había que cruzar a nado, y una vez cruzada, había que restarle todo mérito y discutir su profundidad, Azorín era una llanura desértica por la que había que correr a toda velocidad para que la arena no le abrasara los pies, y una vez puesto a salvo sobre el oasis del papel en blanco donde verter sus opiniones, estas no podían ser más que violentas. Prácticamente no salvaba a nadie que no fuera muy inferior al propio Alaiz, excepción hecha de Baroja, al que considera un maestro. Alaiz era un lector activo: leía para describir el mundo, y describía el mundo anulando los mundos de los escritores a los que leía. Es decir: leía para lucirse. Y se lucía leyendo: por eso es mucho más convincente con el hacha de leñador que con el guitarrón de mariachi, cuando se pone a alabar resulta mucho menos convincente que cuando se pone a talar gigantes. Dado que era un hombre que sabía moverse en los ambientes literarios y periodísticos, también enriquecen sus textos jirones de su memoria personal, y esos recuerdos, colados en análisis críticos o estampas audaces, no son lo menos valioso de sus textos.

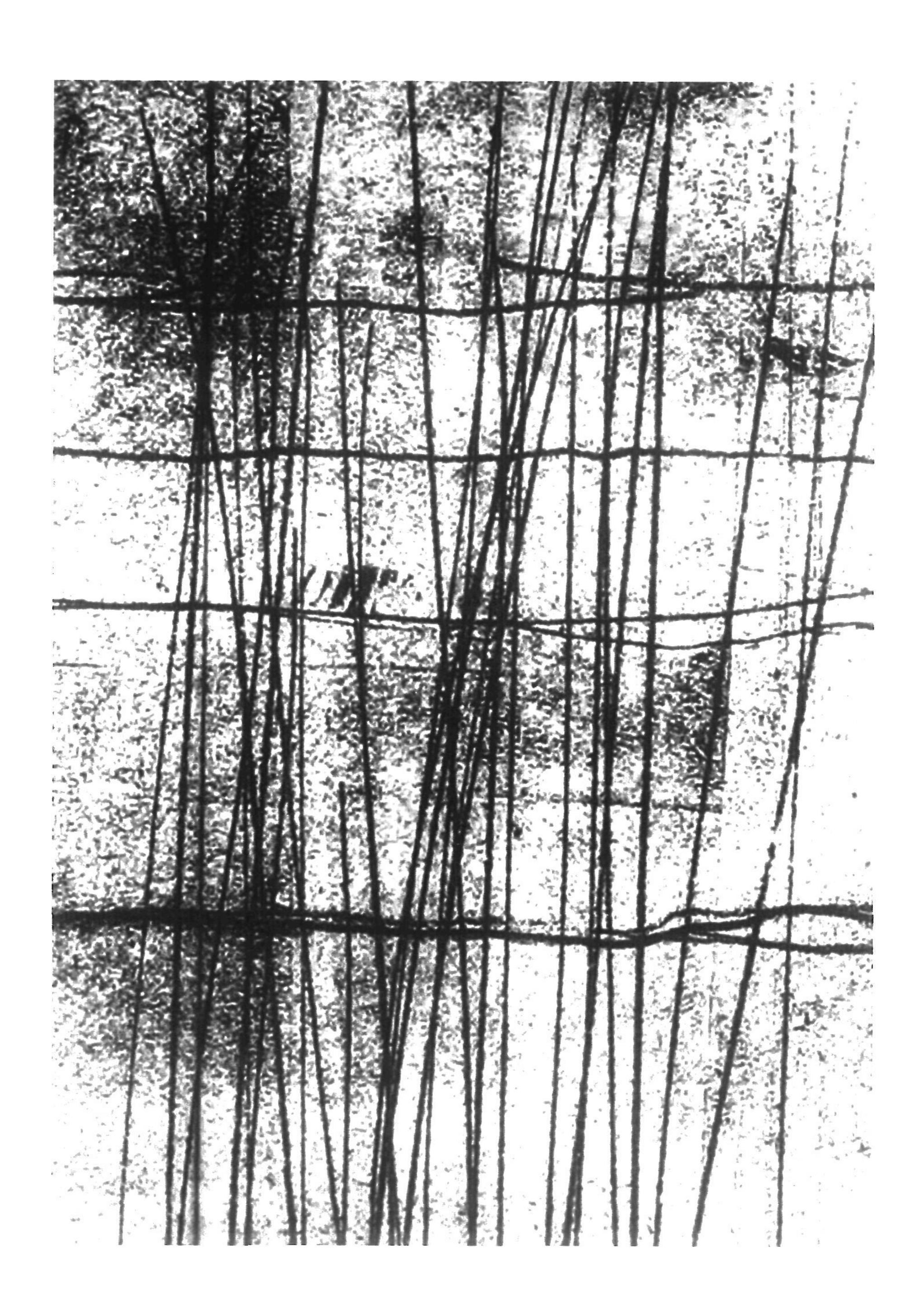
Todo ello producía un humorismo que fue acusado alguna vez de superficial, y es verdad que Alaiz no sabía meterse en muchas profundidades cuando se enfrentaba a una obra en la que de antemano sabía que allí no iba a encontrar nada para él y a la que se enfrentaba principalmente para tratar de entender qué habían encontrado los demás en ella. Pero esa misma superficialidad es la que le permitía divagar alegre, libremente, sin atenerse a ninguna regla que no viniera impuesta por el propio placer de divagar, lo que tiene sus riesgos y sus ventajas: el riesgo, el de ser injusto con el autor al que se utiliza de trampolín, de terreno, de montaña o de laguna, pero no parecía a Alaiz importarle mucho ese riesgo, quizá convencido como estaba de que tampoco estaba entre sus facultades la de hacerle mucho daño a los escritores a los que criticaba –y sabía que nadie iba a tenerle en cuenta que talase a Benavente o a Azorín mientras dedicase grandes loas a Barriobero o Samblancat, ambos bastante olvidados; la ventaja, la de que colaba párrafos inteligentes, ingeniosos, divertidos o incluso des-

lumbrantes en textos sobre figuras que hoy no interesan ni a sus herederos. De ahí que para darse de bruces con lo mejor de Alaiz, haya que pisar mucha hojarasca. De ahí que algunas de las más inteligentes intuiciones que Alaiz tuvo como crítico literario no se encuentren en sus ensayos sobre grandes figuras de nuestras letras, sino en fragmentos atrapados entre reflexiones cansinas suscitadas por nombres –¿Gumersindo de Azcárate?– que hoy no dirán nada a casi nadie.

Lamentablemente, el alcance de los espléndidos *Tipos Españoles* de Alaiz –dado el público que los leía– fue muy menor, en el sentido de que no hirió a casi nadie, de que los damnificados que estaban vivos no se dieron por enterados y los que no lo estaban y delegaban sus defensas en estudiosos o entendidos, se limitaron a encogerse de hombros o en algún caso a llamar chalado a Alaiz. Es el riesgo que corría el periodista, más por su posición de crítico ideológico que por sus argumentos, a veces tan tajantes y bien trenzados que mientras dura la lectura de cada uno de sus ensayos uno no puede más que estar de acuerdo aunque luego repara en la trampa del mago: tomar la parte de un autor por el todo, para, atacando esa parte débil, cargarse al autor entero. En cualquier caso, más allá de que esté cargado de razón en muchos de sus juicios o patine descaradamente para limitarse a agitar a su concurrencia, todos y cada uno de los textos de *Tipos Españoles*, se elevan como entidades autónomas sobre las materias sobre las que discurren, de manera que no hace falta ser lector de ninguno de los tipos que protagonizan esos textos, para disfrutar con la inteligencia, perspicacia, violencia y dichosa superficialidad de ese prosista raro y potente que fue Felipe Alaiz ©




CH
Poesía



Tres Poemas

Eduardo Mitre

ÍNTIMA

Cada vez más pienso en ti
ya sin imágenes,
sin recordarte casi.

Te me has vuelto un adentro
donde no cabe nadie
sino la luz y el aire

y tu nombre esquivo
como una mariposa
posada en el silencio

lista para alzar vuelo
apenas mis labios
se aproximan para nombrarte.

DESVELO

Dejémonos de engaños
y espejismos

y dime, Lejana, si tú
no eres sino la mujer

que duerme a mi lado
hace ya tantas noches

y que yo recuerdo y extraño
en su hermosa juventud.
Dime, Lejana, si entonces
ella eras tú.

PERO ¿DÓNDE?

Mejor dejarla en el sitio
donde por última vez nos vimos.
Pero ¿dónde fue, Dios mío
–Lejana, dónde?

¿En el parque que frecuentábamos
a la caída de la tarde
o en el fortuito cuarto de hotel
a menudo distinto?

¿O fue la víspera, en el puente
sobre el río seco en invierno?
¿En el antiguo aeropuerto
o en la desaparecida estación de trenes?

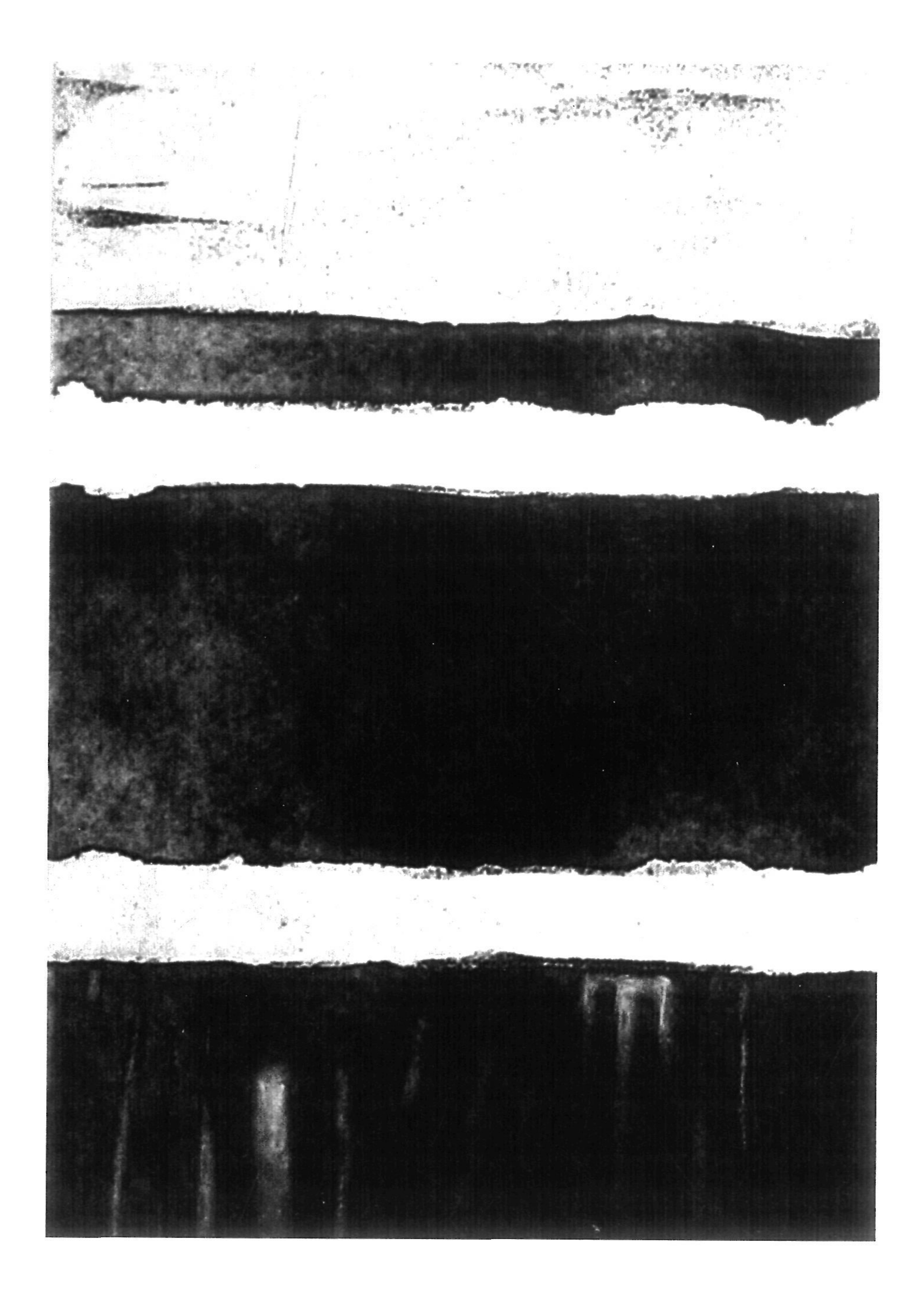
¿Y es que nos dijimos adiós
o nos juramos amor eterno
y un pronto reencuentro
que no sucedió?
¿Y por qué no?

Pero ¿por qué tanta pregunta
y tanto olvido si es que ella
de veras existió?

(Toco madera, pues no quiero ser
ateo de su existencia.)

Y mejor dejarla en el sitio
–el que fuera–
donde por última vez nos vimos,
aunque ya nunca la vea.

Aunque, como a Dios,
nunca la haya visto.




Entrevista



Orlando González Esteva o la visibilidad inédita

Carmen de Eusebio

ORLANDO GONZÁLEZ ESTEVA (PALMA SORIANO, CUBA, 1952) ACABA DE PUBLICAR EN ESPAÑA *LOS OJOS DE ADÁN* (ED. PRE-TEXTOS), UNA OBRA EN PROSA, DE IMAGINACIÓN POÉTICA, QUE AMPLÍA LA EXPLORACIÓN EN UN MUNDO LITERARIO DE GRAN RIGOR Y ORIGINALIDAD QUE TIENE TÍTULOS COMO *EL PÁJARO TRAS LA FLECHA* (1988), *FOSA COMÚN* (1995), *ELOGIO DEL GARABATO* (1994) Y *MI VIDA CON LOS DELFINES* (1998), POR CITAR ALGUNAS DE SUS OBRAS PRINCIPALES.

–*Uno de sus libros,* Elogio del garabato, *se podría leer como una suerte de poética de su escritura y de su imaginación literaria. Incluso hay indicios de su origen como escritor. ¿Cuál es ese origen?*

–*Elogio del garabato* es mucho de lo que dice, pero es también algo más: es el libro, librito más bien, que me abre los ojos a la posibilidad de escribir en prosa, algo que hasta él no había intentado cabalmente. Nunca me sentí dotado para la prosa. Ni cuando escribí ese libro, cuyo punto de partida fue una invitación a decir unas palabras en la inauguración de una sala de teatro experimental, ni ahora. El nombre de la sala era demasiado sugestivo para no reparar en él: Taller del Garabato. De aquellos apuntes, y de la manera más inesperada, surgió el cuaderno. No hubo propósito de escribirlo sino, más bien, abandono a un impulso. La brevedad de sus textos delata la desconfianza que me inspiraba mi prosa. Durante un encuentro con Octavio Paz en Cayo Hueso, Octavio me preguntó qué había escrito en fechas recientes o escribía en aquel momento, le mencioné esas anotaciones y me instó a enviárselas. Le advertí que eran pura ocurrencia. Insistió en el envío. Lo complací y supe, semanas después, que Octavio había entregado el documento a la Editorial Vuelta para que lo publicara. Escribí en seguida solicitando tiempo para ajustar

y reorganizar los textos: recuerdo que la alegría de la noticia no fue mayor que la preocupación que me produjo. La recepción del libro me alentó a continuar probando suerte con la prosa.

Mi primer encuentro con la poesía tuvo lugar en la cárcel. Yo tendría 11 años. Pero el preso no era yo sino mi abuelo materno, que después de conspirar contra el gobierno de Fulgencio Batista –veintitantos años atrás había conspirado contra el de Gerardo Machado–, unirse a las guerrillas en la Sierra Maestra y regresar a casa el 1 de enero de 1959 con el grado de primer teniente médico del Ejército Rebelde, renunció a ese grado y, consciente de la catástrofe que se cernía sobre el país, comenzó a conspirar contra el gobierno de Fidel Castro hasta ser detenido y condenado a prisión, donde empezó a escribir versos. Visité muchas veces la cárcel y vi cómo esos versos, ocultos en las asas de las bolsas de yarey donde le llevábamos frutas, queso y alimentos en conserva, burlaban la vigilancia y eran leídos y guardados en casa o entregados a sus destinatarios. De manera que, desde el principio, la poesía tuvo para mí un carácter clandestino, es decir, seductor.

Pero el origen de mi escritura tiendo a situarlo en mi necesidad, ya exiliado (abandoné Cuba en 1965), de reconstruir mi infancia y el mundo en el que esa infancia se había desarrollado. Fui un adolescente abrumado por la nostalgia de su pueblo y la incapacidad para incorporarse a la cultura estadounidense. Entre 1969 y 1970, en pleno bachillerato, intuí que barajando las palabras que identificaban aquel mundo perdido podía permanecer en Cuba aunque residiera en el extranjero, sobrellevar mi inadaptación hasta el día del regreso. Han pasado cuarenta y siete años. Desde entonces no he hecho otra cosa.

–*¿Cuba es una fatalidad o una elección? ¿O la elección de una fatalidad?*

–Todo junto y, a veces, imposible de deslindar. Me es tan consustancial como mis mayores defectos, aquéllos que, no sin pesar, he dado por incorregibles. No importa que no esté en Cuba: soy, fatalmente y sin lamentarlo, en Cuba. Pero soy en ella hacia afuera y hacia adentro, es decir, nunca de forma reductiva. Lo mismo me sirve de trampolín para caer en Japón (¿no creyó Colón, al arribar a estas tierras, que arribaba a Cipango?) como para deducir, por su forma de lagarto, que las aguas donde chapotea son las primordiales. Cuba ilimitada: más que un país, o aun siéndolo,

una realidad intangible y alerta, susceptible de proyectarse y verse reflejada en lo más inmediato y remoto; Cuba como una forma de hacerme menos extraño el mundo.

–José Martí es una figura recurrente en usted. ¿Por qué? La otra, Octavio Paz, que escribió elogiosamente sobre su primer libro y con quien tuvo amistad.

–Nací y me eduqué entre cubanos que, sin beatificar a Martí, no padecían la necesidad que hoy padecen algunos de descalificarlo. Se le admiraba por lo que hay que admirarle. El cubano puede ser mezquino, como el español terrible de que hablara Cernuda, y la superioridad de Martí, en más de un orden, puede resultar incómoda. Pero más allá de su persona a mí me ha interesado su obra, tan estudiada en algunos aspectos y tan desconocida en otros. No creo que el genio poético haya tenido entre nosotros, los cubanos, una manifestación más plena, porque el suyo, además de serlo de manera tan obvia, unía al don natural un dominio asombroso de todos los recursos del idioma –no hay chapucería ni sombra de torpeza expresiva en Martí: el apunte más ocasional rezuma destreza– y un aire de humanidad superior que, entre nosotros, no se ha repetido. En Martí no sobra ni falta una coma, la inteligencia va de la mano de la imaginación, y el ser que desborda su escritura se planta ante el lector como un interlocutor vivo, cuya persona espabila, asombra y conmueve.

He recurrido y continúo recurriendo a Martí porque ese genio poético al que me refiero permanece semioculto en mucha de su prosa e, ingenuo, he esperado beneficiarme de su influencia. Es el Martí de textos como los dedicados a una feria ganadera, a una exhibición de flores, a una convención de sordomudos, a personajes como Thomas Alba Edison; es el Martí de sus cuadernos de apuntes, sus diarios y de muchos otros textos, menores si se quiere, pero donde la poesía irrumpe en auténticos ramalazos o bloques de belleza, maravillosamente estibada y sin embargo libre, delirante incluso, rica en hallazgos y osadías más propias de épocas posteriores que de su época.

En lo que a Octavio Paz toca puedo decir que marcó un antes y un después en mi vocación, que es decir en mi vida; que su generosidad no cesa de manifestárseme en las formas más insospechadas: casi todos mis amigos a ambos lados del Atlántico son regalo

suyo; que sin esa generosidad es posible que yo no hubiera escrito tanto como, para bien o para mal, he continuado escribiendo, o que hubiera, incluso, abandonado la escritura.

Que Octavio Paz se fijara en los versos de un hombre joven, desconocido, exiliado en Miami (ciudad demonizada, si las hay), que no escribía como pudieran haber escrito sus discípulos, de un hombre que publicaba sus textos en ediciones de autor, y que, además de invitar a ese hombre a colaborar en «*Vuelta*», publicar algunos de sus libros, es un hecho para mí tan enigmático como la colocación de la flauta que inopinadamente tocó el burro.

Más que en la forma de escribir, Octavio Paz influyó en una vocación no menos urgente: la vocación de reflexionar sobre lo escrito. La lectura de *El arco y la lira* me había deslumbrado y convencido de que viviseccionar el hecho poético podía ser un acto creador, y hasta otra manera de escribir poesía.

– Además de a la poesía, ha dedicado buena parte de su vida a la música, y en su poesía ha cuidado las formas fijas, aunque también el poema en prosa, que desde un punto de vista histórico está vinculado a la modernidad literaria inscrita en el Romanticismo. ¿Podría contar qué significa para usted la música y su predilección por las formas tradicionales del poema?

–Por razones que no acierto a precisar –tampoco me ha interesado mucho hacerlo– nunca he sentido que mi afición a la música y mi afición a la poesía sean parientas. La primera da cauce a una necesidad de comunicación; la segunda, a una necesidad creadora. No siempre ha sido fácil compaginarlas. Aunque ambas tiran hacia fuera, la primera lo hace de manera extrema, casi impúdica, incomodando a la otra, que se solaza en la soledad.

En cuanto al *poema en prosa...* No creo que mis textos lo sean. Aurelio Asiain llamó a algunos «ensayos de imaginación». Es posible que esa categoría les venga mejor, por lo que el ensayo, entendido así, pueda tener de exploración personal, de aventura.

Tan fatal como mi relación con Cuba ha sido mi afición a las formas clásicas de la poesía. Y hablo de fatalidad porque nada me es más natural que ellas. Contrariar esa naturalidad hubiera complacido a muchos colegas que dan por caducas esas formas y miran con desdén a quienes aún las cortejan (nota curiosa: Octavio Paz, que nunca las privilegió, jamás pareció objetar que me inte-

resaran, al contrario), pero uno no escribe para complacer a alguien sino para liberar lo que en uno lucha por ser libre, y yo he sido libre dejándome arrastrar por esas formas, como la mano se deja arrastrar por la pieza de la ouija que sola –es un decir– recorre el tablero. Siempre he tenido la impresión de que esas formas saben más que nosotros, que no son centenarias por azar y que la poesía no es libre hacia fuera sino hacia adentro: por un agujero en el techo, como observara un poeta japonés, puede admirarse la Vía Láctea.

–¿Ese desafío también lo encontró en los haikus y tankas de la poesía japonesa, de la cual ha traducido a numerosos autores, y usted mismo ha incursionado en esa forma que, al menos desde José Juan Tablada, ha tenido un cierto eco en nuestra lengua?

–El haiku fue el *summun* de ese anhelo de «ver un mundo en un grano de arena». Puedo decir, sin temor a exagerar, que su descubrimiento, a través de las estupendas traducciones que de él se han hecho al inglés, no al español, representó un episodio clave en mi relación con la poesía, con el mundo y conmigo mismo. Más que una estrofa por cultivar fue una escuela, un hallazgo tardío pero cuyas repercusiones excedieron el ámbito literario. El haiku alteró mi percepción de la realidad, y cuando hablo de «la realidad» me refiero a la exterior y a la interior. A diferencia de cualquier estrofa occidental, el haiku influye en lo más profundo de quien lo lee con atención y, atrevido, lo cultiva (o cree cultivarlo). De los muchos poemas breves que escribí bajo su influencia sólo unos pocos son haikus, aunque todos, ingenuos, aspiraran a serlo, y sólo unos pocos, menos de una docena, me satisfacen, pero ese fracaso no significa que la experiencia no me haya enriquecido notablemente. Ante un buen haiku escrito por cualquier maestro japonés, uno no puede menos que avergonzarse de la locuacidad de la poesía de Occidente.

–Acaba de salir en España, en la editorial Pre-Textos, donde se han publicado varios de sus libros, Los ojos de Adán. *Quizás sea aquí donde su prosa es más prosa sin abandonar el gusto por la imagen, por la hermosa y difícil tradición de algo que formalizó Ramón Gómez de la Serna, la greguería, aunque no aislada sino como momento, relámpago, de la descripción o de la reflexión. Cualquiera que abra* Los ojos de Adán, *podrá decir: esto lo ha escrito González Esteva. Quiero decir que es un libro muy suyo,*

pero afortunadamente también de muchos, porque es un libro de gran imaginación poética y de rigor literario. ¿Comparte algo con Gómez de la Serna? ¿Piensa que con este nuevo libro ha dado un paso en lo que inició en Elogio del garabato?

–Gracias. Sus comentarios me sorprenden y, claro está, me halagan. Nunca hubiera sospechado que ésas y otras prosas mías pudieran merecerlos. No las relea, no vayan a defraudarla.

Leí a Gómez de la Serna hace décadas. Su escritura me entusiasmó y, algo nada desdeñable, me divirtió, aunque hoy esta facultad, la de divertir, esté mal vista. Entre las exigencias que confronta el escritor actual que aspira a la aprobación de sus colegas está ser adusto. Serlo, por sí solo, ha llegado a ser una virtud. Pero lo cierto es que leyendo a Gómez de la Serna se tiene la impresión, cada vez más rara, de estar en presencia de un escritor nato, de alguien que no podía hacer otra cosa que no fuera responder a un llamado, el de escribir, y escribiendo, renovar nuestra percepción del mundo con una vivacidad y una exactitud insólitas a la hora de conjugar sensaciones, intuiciones y lenguaje. Otros escritores contemporáneos suyos y posteriores a él, contemporáneos nuestros, gozan de mayor adhesión de la crítica pero en pocos fue y es tan evidente un talento creador del calibre del suyo. Recuerda la electricidad.

No sé si aquellas lecturas de su obra laten en el fondo de mi escritura. Es probable. No me contrariaría que así fuera, al contrario: el deseo de parecernos a quienes admiramos puede durar una vida. En cierto sentido escribimos para ellos, para ser dignos de su tutela. Aunque hay un fenómeno más sutil que el de las influencias, y ese fenómeno es el de las afinidades, y hasta el de las familias. No me importaría ser un descendiente modestísimo de la familia de Ramón (sin apellido es más él). Pero entonces es probable que también fuera pariente de Chazal, a quien leí después con placer idéntico. Y hasta de ese Martí al que me he referido. Y de alguna Lydia Cabrera: la de ciertas páginas de *El Monte*, la de algunos *Cuentos negros*, la de un cuaderno como «Supersticiones y buenos consejos». La imaginación, el gusto por el juego, el sentido del humor y la sensibilidad de Lydia para relacionarse con la naturaleza sometidos al rigor y a la necesidad de trascendencia de Martí, a su fe en los poderes de un árbol para sanar, con su sola sombra, todo género de heridas, incluso aquéllas invisibles

que pueda padecer un ave, redundarían en un género de prosa que me hubiera gustado escribir. Hablo de aspiraciones. Los objetivos suelen quedar a años luz de nuestro alcance. Tanto en Martí como en Lydia hay un gusto por el misterio, por un más allá inmediato que ambos presienten y auscultan que no asocio con Ramón.

Elogio del garabato es el antecedente más lejano de *Los ojos de Adán*, pero entre ellos está *Mi vida con los delfines*, un libro que se publicó en México, en 1998. Y más acá de ellos hay dos cuadernos inéditos: «La Edad de Papel» y «Manual del automovilista ausente». No es que me haya dado por escribir este tipo de prosa, es que éste es el tipo de prosa que me ha sido dado escribir. Soy mis limitaciones.

–*Usted vive en Miami desde la infancia, con Cuba al sur, a la vista pero inaccesible. ¿Cómo es su relación con la cultura americana, con su lengua?*

–Aunque no sea «políticamente correcto» decirle la verdad, y decirla arroje sobre mí un aura de torpeza, debo serle franco: si por cultura lo entendemos todo, desde la pasión democrática y la música popular hasta Thoreau y el cine, esa relación ha sido, si no estrecha, cálida. Hay mucho que admirar en Estados Unidos, y la admiración suele ir de la mano de un sentimiento al que nunca he sido remiso: la gratitud. Admirar es agradecer, aunque no siempre estemos conscientes de ello.

Pero si por cultura nos referimos a ésa que algunos suelen calificar de «alta», debo confesarle que mi relación con la estadounidense ha sido poco menos que nula; que he vivido al margen de ella, en un limbo hecho de recuerdos, fantasías, costumbres y lecturas destinados a repatriarme; que el único idioma que casi me arriesgaría a admitir que domino, aunque no cese de extraviarme en él, es el español; que aunque haya leído con entusiasmo a Whitman y a Dickinson, a Frost y a Eliot, a Simic y a Strand (sé que uno es de origen serbio, y el otro, de origen canadiense), no sabría reconocer entre ellos un dios tutelar. En resumen, que no por vivir durante casi medio siglo en este país he dejado de sentirme profundamente extranjero y actuar como tal.

Esa renuencia a integrarme a la sociedad estadounidense ha sido, por supuesto, necedad mía. Pero ya le he dicho que fui un joven inadaptado: el joven se esfumó, la inadaptación persiste; es, reconozcámoslo, incorregible. Mi segunda patria, no pudiendo residir en Cuba,

es la extrañeza. Pero incorporarme a la cultura estadounidense hubiera sido, según el joven que fui, desnaturalizarme, derivar en un ser híbrido, apartarme aun más de mi centro de gravitación, y ese joven insensato me convenció de que, en efecto, debía vivir con el corazón «mirando al sur», según el título de un hermoso tango.

–¿Cuál es su relación con la cultura mexicana?, su segunda patria cultural, creo.

–México ha significado mucho para mí. Visitarlo es un consuelo. Una escala de excepción en un viaje perenne, porque ya no sé si alcanzaré mi destino: el «viaje a la semilla». Cuba estaba llena de México, de su música popular y de su cine, y crecí expuesto a ellos. La música, más que el cine, me atrajo siempre: mi padre era tan aficionado al bolero mexicano como al cubano, no sé cuántos de esos boleros aún podría, si me lo propusiera, canturrear. Luego, en 1965, rumbo a Estados Unidos, permanecimos en el Distrito Federal durante cuatro meses. La ciudad me enamoró al punto de que luego de enfrentarme a Miami, donde los primeros tiempos serían tan tristes, llegué a acariciar la ilusión de regresar a vivir en México.

Nada podía insinuarme, por entonces, que cuatro o cinco años más tarde yo encontraría en el verso un lenitivo a esa tristeza, que Mara, mi futura mujer, cubana también, compartiría conmigo la nostalgia de México, y que dieciséis años después, un escritor mexicano tendría la gentileza de fijarse en mi escritura y, al comentarla y abrirme las puertas de la revista y la editorial que dirigía, propiciar el encuentro con un grupo de escritores mexicanos entre los que hoy se encuentran algunos de mis mejores amigos; amigos a quienes debo, además de numerosas visitas a su país, un gran estímulo, la publicación de la mayoría de mis libros y la familiaridad con una serie de aspectos de la cultura hispanoamericana que, de haber permanecido aislado en Miami, hubiera ignorado.

He leído a muchos poetas mexicanos con fervor y provecho, desde Sor Juana hasta López Velarde, Tablada y Reyes; desde los Contemporáneos, a quienes vuelvo con renovado gusto, hasta los posteriores (Paz, Sabines) y algunos de los actuales. Y he descubierto que el ímpetu de la poesía mexicana es contagioso, que exponerse a ella tonifica.

Nadie puede sospechar hasta qué punto me emociona y alegra, me da la impresión de estar más vivo, deambular por México,

entre sus organilleros y vendedores ambulantes, sus timbiriches de comidas típicas y objetos artesanales, sus puestos de revistas, cafés y edificios centenarios, sus casas de discos y librerías. Allí el extranjero refractario llega a hacerse la ilusión, no importa si pasajera, de estar de regreso en lo suyo.

–*¿Y España?*

Si el origen de mi vocación está en el desarraigo, los poetas del Siglo de Oro y la Generación del 27 están en el origen de mi amor a la poesía y son los responsables de mi decisión de intentar escribirla con propósitos más amplios que el de mitigar una pérdida. Leer a esos poetas fue soñar –era joven– escribir como ellos, ver la realidad como ellos la veían y producir en quienes pudieran leerme –entonces, como ahora, un pequeño grupo de amigos– un efecto similar al que esos poetas producían en mí, una sensación de que el mundo era mucho más rico de lo que todos habíamos imaginado y de que el lenguaje era un ámbito milagroso.

En 1978 fui a España por primera vez. Fui tras los fantasmas de los poetas que admiraba. Tomé trenes y autobuses, deambulé por Orihuela y acepté un par de invitaciones a beber horchata en la Huerta de San Vicente; visité a Juan Gil-Albert en Valencia (por sugerencia y mediación de Pedro J. de la Peña, amigo suyo) y a Dámaso Alonso en Madrid (uno de mis profesores universitarios había dedicado su tesis doctoral a su obra, habíamos estudiado *Hijos de la ira* y me había instado a llamar por teléfono al autor, a ver si me recibía). Mi mujer se había unido a mí en Granada y juntos anduvimos por Cádiz, Córdoba, Sevilla, Segovia, Ávila. El veinteañero emocionado, atarantado, cedía a la ilusión de ser contemporáneo de todos: Santa Teresa, Quevedo, Lope, Góngora, Bécquer, Machado.

Una década más tarde, gracias a la amistad de Manuel Ulacia, poeta mexicano, participé en un congreso en Sâo Paulo y conocí a Juan Malpartida, uno de mis mayores afectos, alguien a quien debo, entre muchas otras amabilidades, el conocimiento de un grupo de poetas españoles de mi generación y otros algo más jóvenes que yo. Pocos años más tarde, Andrés Sánchez Robayna me invitó a asistir a un congreso en Tenerife y publicó uno de mis cuadernos de versos; José-Miguel Ullán, a quien no conocía y cuya muerte no ceso de lamentar, reseñaría uno de mis libros,

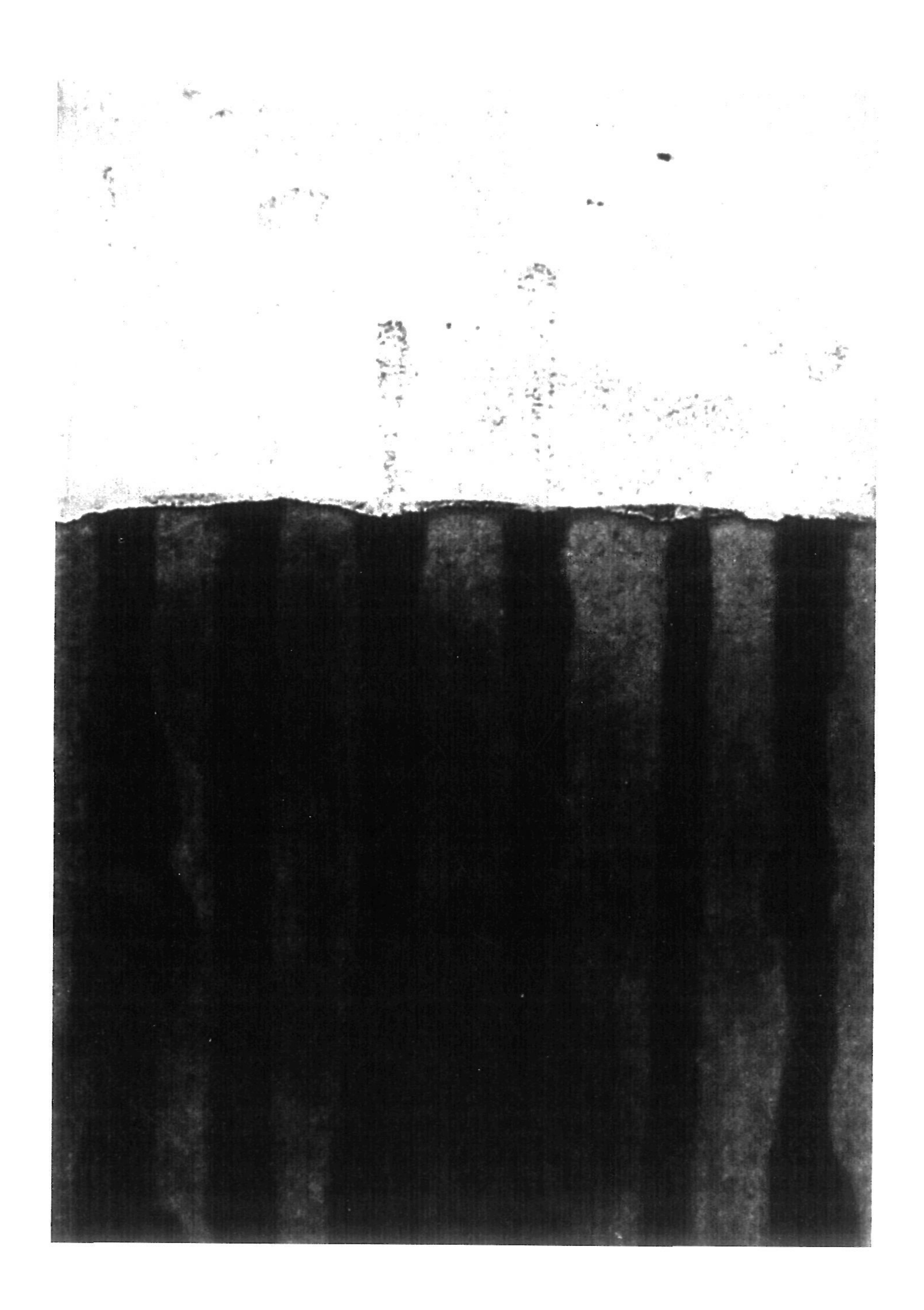
me presentaría a un nuevo grupo de escritores y propiciaría, además de un par de ediciones, un nuevo viaje a España. Finalmente, Manuel Borrás se interesó en mi trabajo y tuvo la generosidad de apostar por él. No olvido otros nombres: me cohíbo de intentar mencionarlos a todos para no pasar por alto a alguno en el empeño de ser exhaustivo. Todos saben cuánto afecto me inspiran, con cuánto interés les leo y cuánto bien me hacen nuestros encuentros.

En ese viaje imposible al origen, España es otra escala importante, tan importante como México, pero en otro sentido. La independencia no apartó a Cuba de lo español, y no podía apartarla porque nuestros ancestros, más y menos cercanos, eran, son españoles, y con nuestros ancestros, muchos de nuestros hábitos, que es lo mismo que decir nuestros gustos. Un ejemplo: la gastronomía española y la cubana echaban pulsos a diario, tanto en la capital como en el interior del país; continúan echándolos en el exilio, y tanto en los restaurantes más y menos humildes como en los hogares. Ni hablar de la música española: muchos la bailaban y cantaban como propia, y sus intérpretes eran auténticos ídolos. Pero hay algo más sutil y, en mi caso, sustancial: la fisonomía. Ir a Madrid es reencontrarme con una multitud de rostros como calcos de aquéllos que cruzaron mi niñez. La forma de peinarse, vestir y hasta gesticular de las ancianas españolas es la de un buen número de nuestras ancianas. Verlas visitar las iglesias o abandonarlas, sentarse en los bancos de alguna plaza, cuidar a los nietos, chacharear, saborear un café con leche o tantear las frutas y las legumbres en el mercado, es comprobar cuán cubana es España...

–Lo que está dibujando es una realidad casi tangible pero también un imaginario.

–Sí. Quizás vaya siendo hora de reconocer que mi verdadera patria cultural es el idioma español, un idioma del que, como ha quedado en evidencia, no me atrevo a apartarme. Una vez que se ha perdido una patria, abruma la sola idea de perder otra, o aquello de la primera, y acaso única, que pudimos conservar. Por eso me he aferrado y me aferro a él. Por eso lo hablo con cierta fruición; con demasiada fruición, al parecer de algunos. Hablarlo para mí es ser, y ser gozosamente, de ahí el énfasis; es tener acceso a un instante en el que todo yo, el primero y el actual, el anterior al exilio y el exiliado, estoy cerca de mí, entre los míos. C


Punto de
vista



Experiencia: imitación, limitación

Javier Gomá

EL COMÚN DE LOS MORTALES

Se entiende por «mundo» la organización efectiva de la realidad en la que se encuentran existiendo todos los entes. El mundo –como ente de razón meramente pensable– podría ser de muchas maneras pero, de hecho, exhibe una estructura fija que se hace presente en todas las experiencias que acompañan a los hombres. El amor, el dolor, la dicha o la angustia admiten una pluralidad de clases dependiendo de las circunstancias que den lugar a esas emociones y del sujeto que las sienta; pero, en todos los casos, son estados de conciencia que tienen cabida en el reino de este mundo y, en esa misma medida, están determinados por él. De suerte que quien ama, sufre, goza o se angustia lo hace, sin duda, a su manera, pero al mismo tiempo forzosamente lo hace también a la manera de un mundo que establece el marco de lo posible y de lo imposible para la experiencia del hombre; si tiene esas u otras experiencias, con toda la variedad de modulaciones que se quiera, se debe a que caben en los dominios del mundo dado: siempre es el mismo vaso el que le da de beber. Por consiguiente, quien experimenta algo *del mundo* está paralelamente experimentado *el mundo* en sí, el cual es el mismo para todos.

De lo que se sigue que nadie tiene derecho a atribuirse una competencia exclusiva sobre el mundo, porque el mundo pertenece a todos: ¡el mundo es de todo el mundo! Llamaremos experiencia a esa unitaria «experiencia de la vida» que tiene por objeto el mundo en general, el cual se manifiesta como una invariante que estampa su sello en las plurales experiencias siendo a la vez conceptualmente deslindable de ellas. Es, por tanto, una experiencia general y de lo general del mundo. No se aceptará como parte del mundo aquello que sólo una porción de sujetos dice experimentar; por ejemplo, ciertas vivencias de lo divino o ciertas esperan-

zas ultraterrenas y los credos que las sustentan, pues no es algo que quepa presumir en todos sin que por ello haya que reputar a quienes carecen de esas esperanzas como personas privadas de experiencia o de experiencia incompleta.

La experiencia será ese espacio comunitario de lo que sucede a todos los hombres por el hecho de serlo y que en cuanto tales todos ellos inexorablemente comparten. Así, los hombres nacen en distintas ciudades y países, pero todos participan del dato de nacer; unos gastan su vida de un modo y otros de otro, pero todos ellos envejecen; a unos la muerte les sorprende en una fase temprana de su desarrollo y a otros les permite cumplir el ciclo vital, pero todos mueren. Una ontología que estudia el ente en cuanto ente –el ente en cuanto susceptible de experiencia universal– ha de interesarse por esas constantes que el mundo, debido a su efectiva organización, impone siempre a las biografías humanas cualesquiera que sean las circunstancias que las envuelven, siendo la más fundamental y comunitaria de esas constantes el universal vivir y envejecer de todos los hombres, o experiencia de la propia mortalidad.

Lo que es universal es también igual para todos. La locución coloquial «el común de los mortales», designa con rara exactitud el universalismo igualitario inmanente a la experiencia fundamental del vivir y envejecer por cuanto se refiere a una comunidad formada por entidades de idéntico rango finito.

Ahora bien, que la experiencia fundamental del mundo esté abierta igualitariamente a todos no significa, sin embargo, que todos, en un plano histórico y práctico, la vivencien en las mismas condiciones y con la misma fuerza y conciencia. Es obvio que para todo el mundo pasa el tiempo y en este sentido todos sin remedio envejecen. Pero una cosa es el hecho *físico* de morir y otra la experiencia *moral* de la mortalidad. Para conocer esta segunda el sujeto precisa de una disposición personal que se obtiene sólo después de haber tomado una decisión sobre su propia vida. La filosofía se ha ocupado extensamente de las etapas de la historia universal y de la historicidad del sujeto pero muy poco o nada de la historia de éste; una filosofía de la historia del sujeto muestra que el hombre, en el camino de la vida, atraviesa dos estadios, el estético y el ético –compendio de toda la experiencia del hombre– y que la capacidad para la experiencia fundamen-

tal sobre la propia mortalidad está reservada al segundo de esos estadios.[1]

Durante el estadio estético, el hombre flota en el éter de la eternidad infantil-adolescente, en un estado de intemporal y abstracta autoposesión al margen de la economía real del mundo; como vive en proyecto con carácter previo a su determinación individual, se permite jugar con todas las infinitas posibilidades existenciales sin aún definirse. Es una existencia en potencia que desconoce la actualidad de lo que realmente hay en el mundo y en consecuencia se halla sustraída a la experiencia fundamental del hombre. Para alcanzar ésta, ha de progresar en el camino de la vida y avanzar hacia el estadio ético en un complejo proceso de generalización del yo.

Se generaliza quien abandona el «todo de la subjetividad» adolescente y se decide valerosamente a dar el paso de participar en el «todo del mundo». Al hacerlo se obran en él dos transformaciones: primero, se hace solidario de los demás hombres en la experiencia de ser mortal; y segundo, al hacerse mortal adquiere también, de añadidura, la forma de su individualidad más propia porque la muerte es un atributo exclusivo de los entes individuales mientras que el resto de los entes se extinguen pero, en propiedad, no mueren nunca al permanecer eternamente en el género que les da el ser.

El yo generalizado que, dejando atrás el estadio estético, se introduce como entidad mortal en la eticidad de la vida, se constituye, pues, en individuo en el sentido propio de la palabra y se encuentra ya en condiciones de experimentar inmediata y directamente el mundo en general. Al entrar en el mundo de la experiencia, que tiene estructura ejemplar-personal, dicho individuo avanza por el camino de la vida a la busca de un «quién» semejante en forma y figura a él pero ontológicamente mucho más verdadero, poderoso y necesario, que personifique ante la mirada de su conciencia un modelo perfecto de lo humano, el ejemplo personal de una existencia plena, lograda y significativa sobre la tierra. De haber un tal arquetipo dentro de los confines de la experiencia, imitar ese ejemplo se le impondría al hombre con la fuerza de una necesidad lógica porque hallaría en esa praxis una conexión con el

[1] Cfr. *Aquiles en el gineceo*, Primera Parte, «Estadios en el camino de la vida».

significado general del mundo y la culminación de sus presentimientos y de sus más hondas expectativas.

Ahora bien, ese Adán antes evocado, ¿es o no una perfección posible en este mundo? Sin duda, el mundo de la experiencia ya no es el paraíso descrito por Milton como «un lugar que inspiraba gozo en el corazón y un deleite primaveral capaz de desterrar toda tristeza».[2]

EL ESTADIO ÉTICO DURA MUCHO

Abandonamos el gineceo de nuestra adolescencia y nos embarcamos en las naves griegas con los demás héroes en dirección a Troya, donde moriremos en la pelea a la vez que ganaremos un nombre, el de nuestra individualidad personal. Esa travesía marítima simboliza el paso del estadio estético al ético, paso que, al principio, cerca todavía el momento de la decisión que lo motivó, está impulsado por la voluptuosidad que suele acompañar a la autorrenuncia. Dejamos atrás una existencia cómoda, disfrutando de una ociosidad subvencionada al abrigo de toda necesidad, y la cambiamos por una experiencia muy cruenta. Hay en los primeros instantes un vivo apetito de finitud, un deseo de ser mortalmente individual, un placer en vivir y envejecer como todo el mundo, una hospitalidad en transitar el ancho cauce por el que discurre el común de los mortales; pero pasa el tiempo, el primer impulso declina y se impone el principio de realidad. Viene a la memoria la exaltación colectiva que envolvió a los soldados de la Gran Guerra cuando fueron despedidos en las estaciones de ferrocarril por las multitudes, entre banderas ondeantes y canciones patrióticas, olvidadas en apariencia de que la mayoría de esos jóvenes partían hacia una muerte segura y de que esos himnos se tornarían pronto en elegías.

Una vez en el campo de batalla, lo arduo es no desesperar en las trincheras; de igual modo, una vez instalado en la experiencia, lo más difícil es permanecer en ella, porque allí la existencia se hace gravosa y el estadio ético –esto es algo que se descubre cuando se halla uno ya muy dentro de él– dura realmente mucho. Aquiles dejó el confortable gineceo donde pasó su desdibujada adolescen-

---

[2] J. Milton, *El paraíso perdido*, *op. cit.*, p. 185.

cia para prestar un alto servicio a la comunidad a la que pertenecía y conquistar así gran gloria para su nombre, aun a costa de hacerse mortal y además morir joven, en la flor de la edad. ¿Qué hubiera ocurrido si, en lugar de ese precipitado final, su destino hubiera sido permanecer en las tiendas griegas, junto a la orilla del mar, años, lustros, decenios, acaso la vida entera hasta la ancianidad, soportando el lento discurrir de las horas, comprometido en la pelea todos los días, uno tras otro, sin comodidad ni regalo, una vez que la ebriedad de la decisión primera ha sido reemplazada por una lenta monotonía?

Es verdad, también en el mundo de la experiencia hay *momentos* de intensa gratificación estética: el placer de ser en acto y de observar cómo el tiempo va tallando poco a poco en el bronce de la propia vida la efigie de la individualidad; el placer de producir, de ganarse la vida y de ocupar un lugar en el mundo a través del desempeño profesional de un oficio; el placer de reproducirse cuidando con ternura de los frutos del amor; y otros miles de placeres discretos, satisfacciones físicas y morales de naturaleza subalterna compatibles con la posición en el mundo que ha ganado con tanto esfuerzo y que quiere conservar.

Pero, mientras permanezca en la experiencia, el yo no vuelve a recuperar nunca más el centro absoluto que antes le pertenecía. Más importante aún, acaba comprendiendo que nada, en esta segunda y definitiva etapa, sustituirá la efervescencia de aquel primer eros. Por un lado, el hombre ético no quiere sorpresas ni novedades que amenacen lo que con tanto trabajo ha acumulado y que sólo mediante rutinas progresa. Pero, por otro, el deseo estético abrió en su pecho estancias nuevas que, cuando las abandonó, quedaron desocupadas para siempre y cerradas bajo siete llaves. Pasan los días y los años soportando los ritmos demorados de la experiencia y el yo se acuerda a menudo de ese lugar de alegrías y penas infinitas, tan ruidosas, que no le daban felicidad pero sí intensidad, y que ahora ve vacío.

Olga, una mujer joven y bella, confiesa a Shtolz, su amado marido, que a veces le invade la tristeza sin saber por qué. Esto sucede al final de la novela *Oblomov*, cuando ambos, recién casados, se dicen a sí mismos por separado «¡qué feliz soy!» y, sin embargo, ella, en medio de su dicha, se queda a veces pensativa y con un sentimiento

de desasosiego, como si echara algo de menos. «¿Será posible que se haya cerrado ya el círculo de mi vida? ¿Será posible que esto sea todo...todo...?», se preguntaba, mientras contemplaba en la naturaleza que le rodeaba el curso ininterrumpido y uniforme de su vida, sin principio ni fin. Hasta que una tarde, paseando del bracete por una avenida de álamos, se sincera con su marido y le comunica su incomprensible mal, que él ya había adivinado. Shtolz, después de meditar en silencio, le contesta que «no se trata de una tristeza exclusivamente tuya, es el mal general de la humanidad» y le habla de la necesidad, en cierto momento, de rebajar las expectativas excesivas y aceptar humildemente los límites de la realidad como un nuevo elemento de la vida, pues «no somos titanes». Le explica que ese sentimiento le nace porque ha madurado, ha alcanzado «una edad en la cual se deja de crecer...cuando ya no hay misterios y la vida se abre toda para ti». En una conversación memorable, entrecortada por mutuas interrupciones, continúa diciéndole:

> No, tu tristeza y tu angustia, si es lo que yo creo, son más bien indicio de fuerza...Una mente inquieta, activa, trata de traspasar los límites del humano conocimiento y entonces, al no encontrar respuestas, aparece la tristeza...un descontento temporal por la vida...Es la tristeza del alma que interroga a la vida sobre su misterio. [...] No sólo tienes que soportar esta tristeza, sino amarla, respetar las dudas y las preguntas. Son el exceso, el lujo de la vida y hacen acto de presencia cuando se llega a la cima de felicidad, cuando no se tienen burdos deseos. [...] Las dudas refrescan la vida. Conducen a uno hacia un abismo que a nada puede responder y nos obligan a contemplar la vida con mayor cariño. Incitan nuestras experimentadas fuerzas a luchar contra ellas, con el propósito, tal vez, de no dejar que se duerman.[3]

Olga escucha de los labios de su marido un último consejo: «Hasta el presente has estado aprendiendo a vivir, pero tendrás que soportar la vida cuando lleguen las penas, los sinsabores y ¡llegarán! Entonces todos los problemas perderán importan-

---

[3] I. Goncharov, *Oblomov*, Barcelona, Alba, 1999, trad. de L. Kúper de Velasco, pp. 602-604.

cia...¡Reserva tus fuerzas!» Se necesita en verdad poner a contribución todas las energías disponibles para permanecer en la economía del mundo. Porque el mundo de la experiencia se presenta como un sistema que permite el nacimiento de los ejemplos personales pero, una vez nacidos y vivientes, les da el tratamiento de ejemplos impersonales regidos por una ley general y abstracta de la naturaleza. Este malentendido de lo real con la persona es algo que el yo experimentado, familiarizado con las precondiciones objetivas del mundo, acaba probando tarde o temprano, con independencia de cómo le haya ido personalmente en la vida. Y prende en él un sentimiento de perplejidad semejante al de Olga: ¿Ya se ha cerrado para mí el círculo de la vida? ¿Era esto todo? Y empieza a oír en lo más profundo de su yo el murmullo de las ascuas del antiguo incendio estético que piden ser reavivadas.

He aquí la tentación del retorno al estadio estético susurrada por el *demonio del mediodía* al oído del hombre ético que, cansado de vivir sin novedad ni sorpresa, vacila ante la seductora incitación de abandonar la experiencia.[4] Y algunos, en un acto de comprensible regresión, intentan salir de las angosturas de *la* experiencia la vida con la pretensión de tener *muchas* experiencias cediendo a un eros jovial recuperado a deshora. Nótese que esto es exactamente lo que le ocurrió a Alonso Quijano quien, registra Cervantes con precisión, «frisaba la edad con los cincuenta años» cuando resolvió dejar atrás la existencia anterior de hidalgo pobre y deslucido y salió por las tierras de La Mancha a correr grandes aventuras, tras inventarse una enamorada y una misión épica –cambios en casa y oficio: las dos instituciones de la eticidad que otorgan al hombre su posición en el mundo–. Son bien conocidas las venganzas que se toma la realidad en el hombre que se obstina en contradecirla así como las humillaciones que hubo de padecer Don Quijote quien, con sus nobles locuras, dio nombre a todos los intentos tan humanamente conmovedores como imposibles de ignorar la organización efectiva del mundo.

Luego están los que nunca han progresado en el camino de la vida y, pese a una apariencia de respetabilidad ética, mantienen su

---

[4] Cfr. «El demonio del mediodía», *Babelia*, 29 de enero de 2005, recogido en VV.AA, *El País de Don Quijote*, Madrid, Punto de Lectura, 2006, pp. 65-72.

corazón arraigado en el estadio estético hasta avanzada edad o quizá para siempre, resistiéndose íntimamente a la generalización de su yo y acunando ciertas exageradas expectativas sin decidirse a contrastarlas con la experiencia real. Esta actitud es muy frecuente en la presente etapa de la cultura, de acentuado esteticismo, en la que el hombre ha tomado conciencia de sí mismo como totalidad y no admite como antes integrarse en un cosmos que lo trasciende. La cultura moderna, en efecto, le suministra incontables pretextos para retrasar *sine die* ese compromiso con la realidad haciendo del gineceo su domicilio permanente, en el cual, una mañana tras otra, se repite a sí mismo «ahora va a ocurrir lo bueno», aunque todas las tardes vea retrasarse una vez más el cumplimiento de ese esperado acontecimiento que vendría a redimir la vulgaridad de su vida.

Un buen ejemplo de ello es Emilio Brentani, el protagonista de *Senectud*, de quien Svevo traza en las primeras páginas de su novela una semblanza en términos tales que todo lector puede ya anticipar la melancolía de las últimas, cuando el mundo le haya colocado en el poco airoso sitio que tiene reservado a personalidades como la suya. A sus treinta y cinco años, Brentani

> creía seguirse hallando aún, tanto en la vida como en el arte, en una etapa preparatoria, y en su fuero interno se consideraba a sí mismo como una máquina genial y de gran potencia que está construyéndose pero que aún no ha entrado en funcionamiento. Vivía siempre a la expectativa, más bien impaciente, de algo que iba a surgir en su cabeza, el arte de no sé qué que iba a llegarle de fuera, la suerte, el éxito, como si la edad de las mejores energías no hubiese sido superada aún.[5]

LEY DE VIDA

El lema «Et in Arcadia ego», que aparece por primera vez en la historia de la cultura en un cuadro de Guercino de 1621, ha sido interpretado en la tradición pictórica de dos maneras bien diferentes y cada una de estas lecturas aporta una cierta variante

[5] I. Svevo, *Senectud*, Barcelona, Acantilado, 2006, trad. de C. Martín Gaite, p. 9.

en la composición.[1] Unos supusieron –como el propio Guercino– que el «ego» del lema era la Muerte, simbolizada por una calavera parlante, la cual declara, ante unos pastores atemorizados, que ella está presente en todos los sitios y *también en Arcadia*, región de la abundancia, la belleza y la felicidad; en consonancia con la teología moral medieval, la célebre frase contiene, pues, un *memento mori* que previene a los hombres contra el disfrute de placeres efímeros y el insensato anhelo de riquezas que el tiempo devora, advirtiéndoles que el luctuoso final acaso les sobrevenga a ellos antes de lo que creen. Por otra parte, Poussin pintó también en 1635 uno de estos idilios bucólicos pero introdujo en su lienzo un sutil cambio compositivo que alteraba tanto la atmósfera de la escena, aureolada de melancolía, como la expresión de los pastores, en actitud de mantener una conversación galante: la calavera ha sido sustituida por un túmulo funerario, donde yace un pastor; y el lema ahora lo pronuncia este último, quien recuerda que *también él* un día, cuando estaba vivo, fue feliz en Arcadia. Los pastores en torno a la tumba rememoran al amigo muerto y, en una disposición que ya no es moralizante sino dulcemente elegíaca, meditan sobre la triste suerte que también a ellos les espera como sereno contrapunto a los placeres que ahora disfrutan.

Las Moiras tienen preparado para cada mortal un lote personalizado de buena y mala fortuna: pero mientras que hay establecida una tasa máxima irrebasable de buena fortuna en la vida, la proporción de la mala es potencialmente sin tasa. Ni siquiera los dioses inmortales son capaces de influir sobre el trabajo de estas impasibles hilanderas. La tradición de Guercino nos avisa que la negatividad del mundo interrumpe a veces el ritmo natural de la vida humana dejándola trágicamente *sin destino* alguno en tanto que la de Poussin nos convida a meditar sobre esas otras biografías que hasta cierto punto realizan *un destino* sobre la tierra aunque también a ellas les llega siempre su hora tarde o temprano. Vidas con y sin destino: son dos aproximaciones distintas a la misma experiencia del mundo que conviene examinar por separado.

---

[1] E. Panofsky, «"*Et in Arcadia ego*": Poussin y la tradición elegíaca», en *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, trad. de N. Ancochea, pp. 323 y ss.

Al progresar hacia el estadio ético, el yo hace su entrada en el mundo de la experiencia donde se encuentra con el resto de los hombres que viven y envejecen como él. Y se pregunta a qué clase de destino puede él aspirar en dicho mundo, dada su real y efectiva configuración; qué expectativas es razonable albergar respecto a su vida. Para los griegos la palabra «felicidad» (*eudaimonia*) no designa un estado placentero de carácter subjetivo, sentimental o psicológico, sino una perfección objetiva y, en el caso del hombre, la perfección ética de quien, por vivir y actuar de modo excelente, encarna el mejor ejemplar de su especie. ¿Cuál sería el mejor ejemplar de la especie humana? ¿Cómo podría el yo imitar ese modelo y actualizarlo en su vida?

En su *Ética a Nicómaco* Aristóteles define la felicidad como una actividad del alma de acuerdo con la virtud; dado que la virtud es un hábito que se adquiere por su ejercicio perfeccionando un fondo de disposiciones y modos de ser previos de su poseedor, se diría que la felicidad es una cualidad que está al alcance de quien la desee, con sólo practicarla con la debida constancia hasta hacer de ella una segunda naturaleza. Sin embargo, añade Aristóteles, la felicidad requiere del ejercicio de «la mejor y más perfecta» de las virtudes, y no durante una temporada, sino «durante la vida entera», así como una cierta prosperidad y algunos bienes exteriores, lo cual dificulta mucho su consecución, «ya que muchos cambios y azares de todo género ocurren a lo largo de la vida, y es posible que el más próspero sufra grandes calamidades en su vejez, como se cuenta de Príamo en los poemas troyanos, y nadie considera feliz al que ha sido víctima de tales percances y ha acabado miserablemente».[2]

En materias morales, el momento de verdad reside en el ejemplo, no en el concepto. La disputada cuestión teórica acerca de la felicidad se hubiera solventado si Aristóteles hubiera puesto al menos un ejemplo de hombre feliz en el mundo por haber practicado la más perfecta de las virtudes a lo largo de toda su vida y hasta la vejez, gozando de permanente prosperidad y al abrigo siempre de las calamidades. Pero Aristóteles no lo encontró o no

---

[2] Aristóteles, *Ética a Nicómaco* I, 7-9, en especial 1100ª, edición de J. Pallí en Madrid, Gredos, 1985.

lo puso y ya nunca el hombre ha sabido dar el nombre de una persona que, en la historia universal, merezca llamarse en verdad feliz ni identificar un destino plenamente logrado que le sirva de guía. A falta de un ejemplo único y válido para todos los casos, la necesidad que la conciencia tiene de orientadores ejemplos personales habrá de alimentarse de los incompletos y parciales que le suministra el mundo. Quizá en determinados momentos crea percibir en uno de ellos la ilusión de una perfección humana dichosamente realizada, pero pronto la experiencia le demostrará su insuficiencia y la precipitación de su juicio. A medida que avance hacia el ideal evocado, éste se va alejando como línea del horizonte ante el caminante.

Además, en el mismo acto de imitar el yo experimenta fatalmente todas las predecibles limitaciones de la experiencia. Dice Aristóteles que las criaturas sublunares estamos siempre expuestas a los agravios del tiempo, lo que, aplicado al caso de la imitación de modelos, significa que, incluso de existir un ejemplo perfecto de lo humano, esa imitación chocaría siempre en la experiencia con disonancias y deficiencias estructurales imposibles de eludir. ¿Qué podría decirle un hombre experimentado a otro inexperto que se halla a las puertas del mundo?

Empezaría por decirle que algunas de sus más íntimas aspiraciones, concebidas durante el absolutismo del yo, no son en modo alguno realizables en el absolutismo de la realidad que ahora estrena, y que en consecuencia no se cumplirán nunca, lo que le dejará un poso de frustración. Otras sí son hacederas en principio, pero no llegan a realizarse por las murallas que contra ellas levanta el mundo sin motivo aparente o por una extraña complacencia del azar en desbaratar los planes humanos, convertidos en imposibles por una combinación caprichosa de circunstancias casuales, en especial cuando son manifiestamente justos y dignos, como si la presencia de una cierta medida de positividad en la experiencia deba ser compensada, para restaurar un equilibrio implícito en ella, por una negatividad igual o mayor.

Con la objetividad que le proporciona la distancia de sí mismo que ha conseguido, descubrirá que algunas de las motivaciones que animaban sus planes no eran tan puras como creía, viciadas de infantilismo o de vanidad, mientras que aprenderá a admirar otros

ejemplos de nobleza, sacrificio y humildad para los que estaba ciego su egocentrismo, y con la experiencia compartida del fracaso, despertarán sentimientos de solidaridad, compasión y ternura que no creía poseer en ese grado.

También comprobará que otras veces los deseos sí se cumplen pero que, una vez satisfechos, no era eso lo que quería o que sí era pero que el resultado le deja extrañamente frío o indiferente. Contemplará en el mundo un panorama más rico del que imaginaba y apreciará otras posibilidades de ser distintas de la suya, adornadas con unos evidentes atractivos que relativizan el disfrute de los propios, menguados al compararse con los ajenos. Y es que, al llevarse a cabo el plan trazado, concurrirán nuevas circunstancias no pensadas que le seducirán y despuntarán otros deseos y otros gozos, mientras que la estampa que le devolverá el espejo del mundo cuando se mire en él distará mucho de la graciosa imagen que se había hecho de sí mismo y se resignará a verse objetivado en uno de esos tipos del montón que, cuando de joven los observaba a distancia, le parecían la encarnación misma de una medianía sin relieve.

Y finalmente –y quizá sea esto lo que más honda impresión le habrá de producir– este hombre sin experiencia conocerá que en ocasiones los deseos se cumplen exactamente en la manera prevista pero que la satisfacción que proveen no acaba de compensar el cansancio del cotidiano vivir y toda esos sacrificios, fatigas, responsabilidades y miedos que han costado llevarlos a cabo. El hecho mismo de existir comporta menudos pero agobiantes compromisos con uno mismo y con los demás que absorben gran cantidad de las energías disponibles, de modo que sólo puede contar con las sobrantes para la ejecución de los planes más personales y, en la ejecución de éstos, hallará que uno mismo es el principal obstáculo a causa de la amplitud de las propias limitaciones intelectuales, morales, sentimentales y físicas, que sólo en ese momento se acusan en su auténtica dimensión. Si, superando todas estas dificultades, por último diera cima al proyecto, el placer que proporciona su culminación es dudoso, vacilante, incapaz de apagar las fuentes del humano desear, además de que lo conseguido está siempre expuesto a corromperse, como lo están también las vidas de esas personas amadas que poco a poco, como goteo incesante, van dejando el mundo y cuya ausencia hace de éste un lugar me-

nos habitable. Y pese a la modestia de esta posesión, no habrá día en que no le angustie el miedo a perderla.

Si tiene la buena fortuna de envejecer, cada día iniciará la jornada con fuerzas vespertinas y sentirá el cansancio de existir y, aunque siga quizá albergando deseos, dejará, desengañado, de buscar ese ideal difuso que había presentido de joven. ¿Cuál es el engaño del que la experiencia le desengaña? La ilusión de que el mundo colmaría sus expectativas de alguna manera cuando, de hecho, las va estrechando como las varillas de un abanico al plegarse, consumando así *la derrota de la imitación por la limitación*. La hermosa ensoñación habrá contribuido a hacer soportable quizá un trecho del camino pero cuando el agente corrosivo que es consustancial al devenir se haya extendido por todas partes poniendo cerco a un yo cada vez más debilitado, el espejismo se desvanecerá como vapor ante una racha de aire dejando al descubierto las ruinas en las que ya para entonces se habrá convertido su vida.

Ni siquiera el más inexperto de los hombres ignora el último renglón de esta fenomenología de la experiencia. Esa misma fatiga de vivir le persuade al anciano, al final del largo estadio ético, a esperar «su hora» si no con conformidad –siempre se muere demasiado pronto–, sí con la deportividad de quien ha aceptado las reglas del juego y sabe que, tras apostar en la ruleta de la fortuna y perder, ahora le toca sufrir la bancarrota total. Quien, durante la eticidad, fue envejeciendo lentamente en la experiencia, con tiempo para familiarizarse con su condición mortal, la muerte no representará una sorpresa aunque tampoco un hecho natural, pues nunca la destrucción de la individualidad autoconsciente admite reducirse a un mero *caso* de generación y corrupción en el orden de la naturaleza. Y, sin embargo, el mundo no hace nada para sostener a ese yo desvalido y sin uso que para los demás ha venido a ser una carga muy gravosa y que pronto, cual peso muerto, se dejará caer para siempre en el descanso de la tierra.

A la vuelta del entierro, los que aún sobreviven en la experiencia se consolarán pensando que quien ahora la abandona al menos completó el ciclo vital disfrutando de un digno destino sobre la tierra y se dirán, en un tono de resignación ante lo inevitable: «ley de vida».

EXPERIENCIA SIN PROVIDENCIA

Si nos felicitamos de que alguien *al menos* haya disfrutado de un destino en este mundo se debe a que, como se observa a diario, son innumerables las vidas humanas que pasan por él sin aparente destino. Para ellas el «et in Arcadia ego» del lema pictórico lo pronuncia la Muerte, la cual se complace en cancelar el desarrollo natural de muchas de estas vidas cuando se hallan en su plenitud, o a veces las golpea mortalmente permitiéndolas subsistir algún tiempo como muertos vivientes, mientras que otras las busca ya antes de que lleguen a Arcadia para, sin dejarles pregustar siquiera la alegría de vivir, aplastarlas atrozmente bajo un alud de desgracia y miseria. Es otro mundo con respecto al desengaño que va creando a su paso la ley de la vida mientras va surcando de arrugas el rostro del hombre y debilitando sus rodillas: el escenario cambia ahora a un paisaje devastado y sin ley, arrasado por un ángel de desolación y exterminio.

Esa misma doble perspectiva se aprecia, por ejemplo, en la obra de Goya quien, siendo pintor palaciego y cortesano, refleja en los retratos de la familia real y de la nobleza de la época la acción del envejecimiento y de la derrota operando sobre sus rostros, asombrosamente individuales y mortales; pero al mismo tiempo, en sus grabados y aguafuertes, como los *Caprichos* (1799), Goya también explora ese otro submundo de figuras deformes y casi monstruosas de la superstición y la brujería, mientras que, desde 1810, con la serie de *Los desastres de la guerra* entra en la historia del arte una representación del hombre radicalmente contrahumana, sin orden ni simetría ni principio de belleza que la redima, donde el ojo que la contempla no puede hallar en ningún sitio alivio ni salida, ni siquiera el respeto por una dignidad ultrajada, sino tan sólo, valiéndose para ello de una imagen antropomórfica, la más insoportable negación de lo humano.

Esas estampas goyescas de ejecuciones en masa, sórdidas mutilaciones, macabras torturas y masacres, fusilamientos colectivos por pelotones anónimos y enterramientos de cadáveres amontonados van más allá de la crítica ilustrada a las costumbres oscurantistas porque dibujan un antimundo cuya bestial violencia, iniquidad moral y horror generalizado producen en el espectador un efecto de anonadamiento que los cáusticos rótulos puestos por el autor –entre otros,

Para eso habéis nacido, *Y no hay remedio*, *Enterrar y callar*, *¿Por qué?*, *Esto es peor*, *No hay quien los socorra* o *Carretadas al cementerio*, precedidas por la primera *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*– no hacen sino acentuar aún más, como si el artista, desde su posición externa a la escena, semejante a la del hado o la divinidad, se recreara en negar hasta el menor atisbo de un poder providente sobre el mundo, entregado al nihilismo de un horror que arrasa con todo y descarga salvajemente su ira contra el hombre.

El mundo se comporta como un verdugo sádico con algunos, triturados por su cruel economía. No han de reputarse a éstos meros epifenómenos de la experiencia sino, antes al contrario, ingredientes de pleno derecho de ella, la cual unas veces deja espacio para que se desenvuelva la mortalidad humana, manteniendo por un tiempo a raya el lote negativo que le tiene reservado y administrándoselo en prudentes dosis, y otras, sin criterio definido, parece como si se abandonase a una orgía de una negatividad potencialmente infinita por vía de sanguinarios conflictos entre los hombres (como en las estampas goyescas), catástrofes naturales, enfermedades o trágicos accidentes.

No basta con conceder, como se hace a menudo, que este mundo es problemático o enigmático. Es más que eso. Las vanguardias históricas, artísticas y literarias –surrealismo, cubismo, dadaísmo o expresionismo–, han devuelto a la superficie de la realidad los demonios de la locura, el absurdo y el sinsentido que una razón demasiado idealista había intentado esconder en los sótanos de la cultura. ¡Son tantos los ejemplos de vidas rotas y malogradas, tachadas prematuramente, en las que no es posible siquiera adivinar una insinuación de destino personal! Por eso a los dos modos de ser contingente que es uso distinguir en la ontología, para el caso de la experiencia se hace imprescindible añadir un tercero, que con su negrura ensombrece los dos anteriores.

En el estadio estético el yo contempla desde fuera el surtido de las posibilidades existenciales que le ofrece la experiencia y duda cuál elegir porque la misma pluralidad de las opciones demuestra, al relativizarse unas a otras, que todas son de una manera pero podrían ser de otra y que en consecuencia no hay en ellas auténtica necesidad; en el estadio ético, cuando el yo acaba eligiendo una de esas posibilidades, experimenta la intrínseca mortalidad de

su ser individual y toma conciencia no sólo de que podría ser de otra manera sino, con mayor radicalidad, que algún día dejar de ser, morirá. Éste es el curso paradigmático del camino de la vida que recorren quienes son bendecidos por una fortuna favorable. Pero otros, para quienes la bendición se torna condenación, son apartados del camino común con tanta brutalidad como falta de justificación y sus destinos anulados aun antes de haber llegado a ser. Poder ser de otra manera y morir algún día son los dos modos típicos de la experiencia contingente, pero a esos dos hay que agregar un tercero quizá atípico pero realísimo: el aborto de ser.

Considerando lo anterior, no es razonable conjeturar, en el terreno de la experiencia, la mano de una inteligencia o de una voluntad que prevea y, previendo, provea al yo de las condiciones necesarias para realizar su más alta posibilidad como hombre. Más bien sucede lo contrario: caminando un tiempo en el estadio ético, no mucho, se constata pronto la capciosa conspiración de los elementos del mundo para frustrar la expectativa de un arquetipo ideal que en un primer momento otros elementos de ese mismo mundo parecían prometer. ¡Mundo injusto! Ostenta una estructura ejemplar-personal pero maliciosamente carece de una teleología que guíe a los ejemplos personales a la cercanía del «ser». No hay arte ni industria que logren conjurar la negatividad desproporcionada que impera en su seno y por eso el *dictum* renacentista *virtus vincit fortuna*, que proclama el triunfo del hombre sobre la adversidad, es negado mil veces cada día por una experiencia que no se cuida de remunerar la ejemplaridad de vida. La injusticia se disfraza con harta frecuencia de azar, de modo que, desde esta perspectiva, el azar es paradójicamente la única realidad necesaria que hay en la experiencia porque, a guisa de factor supletorio que actúa cuando fallan los demás, se encarga de llevar a la vida del hombre el infortunio que el destino le tiene preparado para el infrecuente caso de que él con sus libres decisiones no se haya procurado ya por sí mismo su inevitable desgracia. Quien busque vestigios de una providencia en el mundo, no encontrará nada más que la pura arbitrariedad de los signos.

Nada más que eso. Por ello impresiona tanto la espeluznante estampa 69 de los *Desastres*, aquella en la que aparece en primer plano un muerto yacente en escorzo –cuyo avanzado estado de

corrupción ya deja ver las líneas de su esqueleto– que, con medio cuerpo fuera del sepulcro y rodeado de espectrales y terroríficas figuras de la noche, escribe en un papel la palabra verdadera y definitiva que trae desde la ultratumba a los vivientes: esa palabra es «nada». ¿Hubiera sido más apropiado escribir «nadie»? Contemporáneo de Goya, el escritor alemán Jean-Paul inserta en su novela *Siebenkäs* (1796-97) el célebre relato *Cristo muerto, desde lo alto del universo, proclama que no hay Dios*, en el que es el mismo Hijo de Dios, ante una asamblea de reanimados cadáveres, quien, en una escena apocalíptica, anuncia el resultado de su búsqueda a lo largo del inmenso universo: no hay *nadie* en él, dice, nadie que sea su fundamento, su modelo, su arquetipo, su supremo «ser».

En dicho relato el narrador refiere que, hallándose una noche de verano en la cima de una montaña, cayó dormido y soñó que despertaba en un cementerio, donde, al sonar unas campanadas, tumbas y osarios se abrieron. Salieron los muertos en dirección a la iglesia próxima y se congregaron alrededor del altar. Hasta allí descendió desde lo alto una figura resplandeciente al que los difuntos preguntaron: «¡Cristo! ¿no hay ningún Dios?» Y Cristo respondió: «¡Ninguno!» Y continuó su discurso exclamando:

> «He recorrido los mundos, he cabalgado los soles y he volado con las vías lácteas por los desiertos del ciclo pero no existe Dios ninguno. He bajado incluso allí donde el ser proyecta sus sombras y he mirado en el abismo y he llamado: "Padre, ¿dónde estás?», pero no he oído más que la eterna tormenta que nadie gobierna. [...] La eternidad yacía en el caos, y lo roía y se masticaba a sí misma. Gritad una vez más, notas discordantes, destruid las sombras, ¡porque Él no está!» Las lívidas sombras se dispersaron, como el blanco vapor producido por el hilo se disuelve bajo un cálido soplo, y todo quedó vacío. Entonces entraron en el templo los niños muertos que se habían despertado en el cementerio; se arrojaron al pie del altar sobre el que se erguía la figura sublime y dijeron: «¡Jesús! ¿No tenemos padre?» Y él respondió con un soplo henchido de lágrimas: «Todos somos huérfanos, yo y vosotros: no tenemos padre. [...] Llegado a este punto, Cristo miró hacia abajo y sus

ojos se llenaron de lágrimas y dijo: «¡Ay, yo también estuve allí! En aquellos tiempos yo era también feliz, aún tenía a mi padre infinito y miraba aún con júbilo el cielo inmenso y oprimía mi pecho traspasado contra su imagen consoladora. [...] ¡Oh, infelices, después de la muerte vuestras heridas no se curarán!»[3]

Cuando el narrador despertó de su horrible sueño, su alma lloró de alegría, aliviada. Pero es seguro que nunca olvidaría la visión de ese mundo a la deriva y por toda la eternidad huérfano como copia sin modelo. ©

* Este texto pertenece al libro *Necesario pero imposible,* que la editorial Taurus publicará en la primavera de 2013.

---

[3] A. Marí (ed.), *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán,* Barcelona, Tusquets, 1979, trad. de P. Brines.

Malestar y autobiografía

Anna Caballé

En un artículo publicado en mayo de 2004, titulado «What Are Reading When We Read Autobiography?» (*Narrative* 12: 121-132), Paul John Eakin admitía sentirse atraído por una idea: la narrativa autobiográfica podría estar vinculada a la sensación de bienestar del organismo. Una idea aparentemente excéntrica a los presupuestos que suelen manejarse en los estudios sobre la autobiografía, si no fuera porque en los últimos años el interés de Eakin, y otros estudiosos, por los avances en el campo de la neurociencia forma parte de una nueva orientación teórica que merece consideración. Podría decirse que si los años ochenta fueron los años del *pacto autobiográfico*, este concepto, acuñado brillantemente por Philippe Lejeune en 1975 y tan útil ante la necesidad de formalizar la autonomía de la autobiografía en relación a la novela y otros géneros literarios, se vio desplazado en los años noventa por el concepto de la *identidad narrativa* definido por Paul Ricoeur y aceptado por el propio Lejeune como eje decisivo en torno al cual pivota la naturaleza del acto autobiográfico. Sin embargo, como digo, en la primera década del siglo XXI están surgiendo nuevas orientaciones, cuyas principales aportaciones proceden del campo de la neurociencia. Las investigaciones de neurólogos como Oliver Sacks, Antonio Damasio o, entre nosotros, Carlos Castilla del Pino analizando la relación que hay entre memoria, identidad y daños cerebrales han hecho avanzar los estudios sobre la autobiografía, pues permiten comprender con otra precisión conceptos ampliamente manejados por ésta. El más vinculado al campo de la autobiografía es Damasio, director del Institute for the Neurological Study of Emotion and Creativity en la Universidad del Sur de California, quien viene insistiendo en que la identidad narrativa es una noción biológica, antes que lingüística o cultural. El Yo (o Self) no es una entidad formal sino un

componente fluido que se actualiza constantemente y que resulta decisivo a la hora de asegurar la continuidad del ser, de la propia identidad, día tras día. Y ¿cómo es posible con los cambios que sufre el individuo a lo largo del tiempo que permanezca la sensación de continuidad, de seguir siendo el que se es y se ha sido? Castilla del Pino en su magnífico estudio *Teoría de los sentimientos* (Tusquets, 2000), donde incluía el esbozo de una teoría del sujeto que desgraciadamente no pudo completar, defendía la idea de que era la memoria autobiográfica quien sostenía la identidad, el Yo, más allá de todas las transformaciones personales. Sin embargo, según Damasio la noción del propio ser no es tanto mental como física y se experimenta antes que nada en el cuerpo siendo éste, en su opinión, el principal responsable de proporcionar al Yo la continuidad que requiere: «Por cada persona que conocemos hay un cuerpo. Puede que nunca nos hayamos detenido a considerarlo, pero ahí está: una persona, un cuerpo; una mente, un cuerpo» (*La sensación de lo que ocurre. Cuerpo y emoción en la construcción de la conciencia*, Debate, 2001: 150). Sí, yo creo que nos hemos detenido más de una vez a considerarlo (la filosofía existencialista, por ejemplo, afirma que todo lo humano cabe en el cuerpo). Blas Matamoro, un *maître à penser*, en su ensayo más reciente plantea la misma idea: «Cuando digo el cuerpo y me pongo a considerarlo para saber más de él, estoy señalando una referencia: mi cuerpo. Algo mío que remite, a su vez, a otra referencia: el yo. Lo más fácil es confundirlos: yo soy mi cuerpo, mi cuerpo me es, somos lo mismo» (*Cuerpo y poder*, Fórcola, 2012: 199).

Un cuerpo que, decimos, va cambiando –nadie es el mismo de quince años atrás– y acusa de forma sistemática los ciclos de muerte y nacimiento, que se repiten muchas veces a lo largo de una vida: «algunas de nuestras células sólo sobreviven una semana, la mayoría no más de un año; la excepción son las maravillosas neuronas de nuestro cerebro, las células musculares de nuestro corazón y las células del cristalino» (152). La dialéctica muerte/nacimiento es pues una experiencia continua en el seno de cualquier ser vivo y no única y definitiva como suele aceptarse vulgarmente. Sin embargo, el «edificio biológico», más allá de sus cambios constantes, de su imparable proceso de envejecimiento, mantiene, según Damasio, una asombrosa estabilidad interna. Nosotros po-

demos cambiar, y cambiamos externamente, pero, por ejemplo, el proceso en el organismo de combustión integral de los elementos químicos es el mismo, día tras día, año tras año. Con minúsculas desviaciones, porque si el funcionamiento de los órganos, de los tejidos, de las células, se aleja demasiado de los parámetros próximos a la media se produce la enfermedad y la muerte. Así que tenemos un organismo interno que funciona con infinita y pasmosa regularidad y esa sincronía fisiológica es precisamente la que garantiza nuestra supervivencia y nuestro bienestar corporal. En este contexto, el cerebro reconstruye la sensación de ser, la unidad del Yo, momento a momento: «No tenemos el ser esculpido en roca y, como la roca, resistente pues a los estragos del tiempo, sino que nuestra sensación de ser es un estado del organismo, resultado de ciertos componentes que funcionan de determinada forma y que se relacionan de determinada manera dentro de cierto parámetros» (152). Un accidente cardiovascular grave y la conciencia, el Yo, desaparecen por completo.

También Castilla del Pino en el libro citado defendía la idea del ser como un estado del organismo y en un congreso organizado por la UIMP (julio de 2011) en colaboración con la Fundación Carlos Castilla del Pino, se trató específicamente de la puesta al día del debate teórico sobre el Self. Damasio, sin embargo, discrepa de quienes sostienen, como Castilla del Pino, que la conciencia es el «gran producto» de la corteza cerebral. Según él es la riqueza de la mente en su amplitud y el perfecto acoplamiento de la corteza cerebral con el tronco encefálico los responsables de proporcionar la conciencia de la existencia, de generar un *Yo autobiográfico* (*Autobiographical Self*) que se percibe, de nuevo, de forma inmediata en el cuerpo (en forma de sensación) y que es, como se decía al principio, decisivo. Según Damasio, unas formas muy limitadas de ese *Yo autobiográfico* son compartidas por varias especies: por supuesto los humanos, pero al parecer también los primates, los cetáceos y los perros domésticos poseen una tenue noción de identidad. En todo caso, el Yo que concibe Damasio arraiga en el organismo cumpliendo una función natural: la representación de las secuencias de los acontecimientos en una historia se desarrolla primero en el interior del individuo, sin palabras. Y esa historia se construye sobre la base, siempre dialéctica, en constante proceso

de revisión, de recuerdos del pasado, pero también con los recuerdos de los planes que venimos haciendo sobre nosotros mismos. Es la vida pasada y el futuro permanentemente proyectado los dos planos que, conviviendo y madurando conjuntamente en el Yo autobiográfico han sido capaces de generar los diferentes instrumentos de cultura (desde el lenguaje al comercio, la justicia, la creatividad o las artes).

¿Y cómo aplicar las nuevas teorías neurocientíficas al estudio de la autobiografía? Eakin apunta un camino que mencionábamos al comienzo del artículo: la autobiografía puede cumplir una función autorreguladora, homoestática: la preservación o restauración de la estabilidad emocional, y por tanto corporal, en el individuo en momentos de crisis o de fractura. Eakin pone como ejemplo los *Portraits of Grief* (o retratos de la pena): las breves evocaciones de las vidas de las personas que murieron el 11 de septiembre de 2001 en el ataque terrorista a las Torres Gemelas. Se publicaron durante largo tiempo en el *New York Times*, con una gran inversión de dinero y de esfuerzo (colaboraron ochenta periodistas). Los perfiles trazados quedaban muy lejos del obituario tradicional o del rutinario elogio de la persona fallecida. Se pretendió dotar las evocaciones de una intensa potencia narrativa vinculada a la identidad de cada uno de los fallecidos restableciendo la ilusión de una existencia vivida, ni que fuera fugazmente. Eakin sostiene la idea de que la gente leyó aquellos *Retratos* con un gran interés y, de algún modo, contribuyeron positivamente a la elaboración del duelo colectivo por el atentado.

Siendo una línea de reflexión interesante, yo aquí prefiero llamar la atención sobre tres textos autobiográficos recientes escritos desde una perspectiva experiencial y que hacen un especial énfasis en el cuerpo como el escenario principal de las emociones que se describen y analizan. Es decir, textos que conectan, entiendo que intuitivamente, con el nuevo marco teórico de concebir la autobiografía. Textos que describen minuciosamente un paisaje interior conflictivo y que contemplan la escritura como un medio de recuperar la homeoestasis perdida. No me estoy refiriendo a que sus autores consideren la literatura como un ejercicio catártico (apenas hay escritores que admitan esta posibilidad) porque en los tres casos (Vicente Verdú, Marcos Ordóñez y Javier Pérez Andújar) se trata de

novelistas de amplio espectro literario cuya ambición se mueve por otros derroteros. Me refiero a que siendo escritores que escriben literatura la ponen a trabajar para iluminar un conflicto personal.

Lo señalaba Vicente Verdú en una entrevista hace unos años (*Marie Claire*, junio de 2008): «Nuestro conflicto está aquí, dentro, no hay que elegir un paisaje». En efecto, la literatura contemporánea se muestra convencida de que los paisajes interiores, biográficos, resultan incandescentes, tal vez el mayor desafío artístico (aunque eso nunca lo suscribiría Hanna Arendt) y aspira a objetivarlos en propuestas narrativas, algunas de ellas intensamente confesionales. La entrevista que Joana Bonet hacía a Vicente Verdú se fundaba en la publicación de un libro impresionante –*No Ficción* (Anagrama, 2008)– que oscila entre el experimento psicológico y el desahogo confesional y que, en mi opinión, no ha tenido la atención crítica que merece. Sí mereció cierto revuelo un artículo suyo («Reglas para la superviviencia de la novela», *El País*, 17 de noviembre de 2007) en el que reivindicaba la expresión autobiográfica como la forma que más podía ajustarse a los nuevos tiempos de una narrativa tardía y exhausta: «Si la literatura aspira a conocer algo más sobre el mundo y sus enfermos, su elección es la directa, precisa y temeraria escritura del yo». A Enrique Vila-Matas, pionero en esa modalidad literaria, le pareció que Verdú no descubría con su decálogo ningún nuevo Mediterráneo (*Marie Claire*, septiembre de 2008). En todo caso, Verdú apoyaría sus ideas con la práctica y puede decirse que *No Ficción* es, en efecto, un libro «temerario» por el riesgo que corre su autor enfrentándose a sus fantasmas sin la red protectora de la ficción y asumiendo la referencialidad de lo que cuenta. El libro está en la línea de un texto anterior, concebido como un diario de la deshabituación (*Días sin fumar*, Anagrama, 1989) pero su alcance es superior y podría decirse que en la línea del posterior y excelente *Diario de invierno* (Anagrama, 2011) de Paul Auster. Su punto de partida es, como lo será en Auster, el traumático paso de la plenitud de la madurez a una incipiente e interiormente confusa decadencia. En *No Ficción* ese paso tiene que ver con una necesidad de recuperación del bienestar físico del autor, que le resulta imprescindible para seguir escribiendo, y con una impugnación de los mecanismos psicológicos –el perfeccionismo, por ejemplo– que le han conducido a la situación de malestar en la que se halla y de la que arranca el

texto: «La salud me devolvería la vida que necesitaba para escribir y la vida que necesitaba para escribir sobre la vida, el sexo, la gravedad y la banalidad. Lesionado, habitado por dolores de estómago, dando a luz a ese bebé mucilaginoso que era la náusea ascendiendo por el cardias me volvía un ser en manos de otro». El texto parte pues de una pérdida pasajera de la homeoestasis, pero también de la radical ignorancia sobre el propio cuerpo, que recuerda un comentario de Ricardo Menéndez Salmón: «El hombre convive con su cuerpo, pero no lo conoce» (*La ofensa*, Seix Barral, 2007, citado también por el mexicano Pablo Raphael en *La Fábrica del Lenguaje, S.A.*, Anagrama, 2011). El narrador de *No Ficción* repasa los males físicos que sufre, concentrados en el estómago, y los interpreta como un síntoma de algo mucho más profundo: «Lo que ocurre en el estómago es lo que ocurre al yo». Porque, en efecto, como sostiene, si la salud puede definirse como el silencio de los órganos, «los borborigmos, los pinchazos, los ardores, las diferentes expresiones amargas del estómago, constituyen el idioma de los demonios que cultivamos o se refugian en algunos de nosotros». El implacable ejercicio introspectivo que implica *No Ficción* está planteado como un descenso a los infiernos de la naúsea que, sin embargo, mantiene intacta la conciencia y por tanto la capacidad de generar un conocimiento sobre la vida del cuerpo que contiene al Yo y acusa sus malestares, sus conflictos, sus miedos. Es la conciencia del narrador/Verdú la que le lleva a comprender de qué modo las emociones con los años se han ido convirtiendo en lesiones corporales imposibles de extirpar con una intervención quirúrgica, puesto que su esencia se halla disuelta en la psiquis. ¿Y cómo restaurar la salud, el bienestar de la psiquis? La frustración del escritor, sus sentimientos de culpa discurren en paralelo al fracaso de sus experiencias amorosas: con Irena y Paula, por ejemplo, la causa es una abrumadora incompatibilidad de circunstancias. Leamos el comentario del narrador ante el reencuentro con Paula en Veracruz, años después de una tímida relación que quedó en mero apunte de lo que podía haber sido: él la ve llegar desde una ventana del hotel en que la está esperando y el resultado, la primera sensación, es decepcionante: «En primer lugar no me encontraba bien bajo la atosigante solanera de la ciudad y entre cuya profusión ambiental presentía los guisos más picantes. En segundo lugar, ella no estaba atractiva. Tenía el pelo hirsuto y

un rígido festón en las comisuras de los labios, lo que jamás habría esperado de una chica que guardaba en la memoria como una figura de seda». Los dos ansían culminar el flechazo sentido años atrás, y lo intentan, sin conseguirlo por diferentes razones que va exhumando el narrador del fondo de su conciencia: «Éramos otros los protagonistas de la habitación y los jóvenes de nueve años atrás parecían descolgados de nosotros, manoteaban casi hundidos y la maniobra de rescate no se desarrollaba nada bien». Los cuerpos no consiguen el ajuste deseado y la pasión va abriéndose paso como un deseo marchito. Algo parecido ocurrirá con Irena. Por otra parte, Alejandra, su pareja –el amor estable y duradero– enferma y fallece de un cáncer de pulmón dejando al escritor acorralado contra la ficción de la vida que de pronto ha perdido pie, sustento y firmeza. Las experiencias discurren en paralelo a su dependencia de los fármacos: «La química es la quilla de la existencia, la línea iridiscente de la que proviene la energía, la verdad, el error y la vida misma». O bien a sus intentos de curación en manos de psiquiatras y terapeutas. Las correspondencias entre su Yo enfermo y angustiado por querer ser mejor de lo que es, o simplemente ser, libre de sufrimiento, y las heridas que acusa, y causa a su vez, la escritura hacen pensar en la necesidad de una combustión liberadora de la negativa energía acumulada. La agobiante sensación de carecer de méritos suficientes, la necesidad de sofocar las poderosas apiraciones íntimas son experiencias que conducen al protagonista de *No Ficción* a causarse heridas con las que el cuerpo reacciona a la erosión generada, decíamos, por el desgaste psíquico. El pacto del narrador con la vida es antifaústico, de modo que no hay nada que consiga librarle del coste de la existencia.

La estructura de *No Ficción* es fragmentaria (otro aspecto considerado en su decálogo), articulada a partir de breves unidades o *frames* narrativos (que podrían compararse con los *Portraits of Grief*)– una visita al médico, una cita amorosa, la adicción al gelocatil ...– vinculados a una misma identidad, pero no a un argumento. En idéntica línea se halla el tercer y último relato del libro de Marcos Ordóñez, *Turismo interior* (Lumen, 2010) titulado «Gaseosa en la cabeza», de escritura tal vez más radical pues integra, como es habitual en la literatura de Marcos Ordóñez, la irritación, la rabia, el desplante verbal. Mientras el libro de Verdú arranca de la preocu-

pación de su autor por una situación vital, física, que ha perdido su anhelado equilibrio, el relato de Ordóñez podría muy bien titularse «Un miedo en observación», recordando aquel delicioso texto reflexivo de C.S. Lewis *A Grief Observed* (*Una pena en observación*, Anagrama, traducción de Carmen Martín Gaite) si no fuera porque han pasado cincuenta años y aquel lenguaje empleado por Lewis se rompió. En todo caso, tampoco es su primer ejercicio autobiográfico: *Una vuelta por el Rialto* es una obra muy estimable en la que ya se evocaba en clave postmoderna –utilizando un lenguaje de fusión de muchos registros verbales y culturales– la fractura emocional sufrida en su adolescencia (verano del 73; MO nació en 1957), cuando su ambición literaria, su deseo de cumplir con el primer encargo que le hacía un editor importante, se desplomó inesperadamente a causa precisamente de la intensidad con que vivió la experiencia. A ella vuelve a referirse en *Turismo interior* fugazmente: «Escribo desde la mañana hasta la noche, y por la noche me despierto para seguir escribiendo. Mentiría si digo que tengo la menor idea de lo que estoy haciendo. El manuscrito crece y crece, una historia se encadena con otra, hasta que me pierdo en el bosque y se me apaga la linterna. Estoy en el vacío, un vacío desbordado de palabras» (*Turismo interior*: 236). En *Una vuelta por el Rialto* Ordóñez analizaba el episodio exhaustivamente: los hechos, sus claves y sus consecuencias en un relato intenso y fracturado, mientras que en *Turismo interior* el acontecimiento se integra como un miedo más –el miedo a la entropía, al desorden, a la confusión, a la pérdida– porque el libro viene a ser un inventario de los miedos de un hombre. Miedos concretos, precisos, que proceden del interior y del exterior, de uno mismo y de los otros (sobre todo de los otros), del propio ser y de la época en la que se vive. La mente procura mantener una relación dialéctica con ellos pero eso no siempre es posible y a veces los miedos se disparan e inundan al ser de un terror ciego y paralizante. El comienzo del relato, concebido como un monólogo teatral aunque esté dividido en capítulos, nos ubica ya bajo esa luz: «Ahora voy a pedirles que cierren los ojos, rebusquen en su mente y piensen en un miedo, un miedo cualquiera. ¿Lo tienen? Bueno, pues yo también. No es chulería, es que tengo la colección casi completa. Son muchos años de juntar cromos» (211). Lo importante aquí es que los miedos de los que habla Ordóñez se manifiestan en el cuerpo y sus señales

son descritas exhaustivamente como estados internos que comunican precisamente la idea de un ser prisionero de su angustia. También el autor de «Gaseosa en la cabeza», como Verdú, es presa de la ansiedad, de la insatisfacción que genera la creación literaria como marco vital en el que todo depende de la estima que se merece en los otros. Los dos dependen de los fármacos: «Del Vincosedan me pasan al Tranxilium 10. Gran medicamento. Un chute de morfina debe de ser parecido. Caigo en la cama como una marioneta a la que hubieran cortado las cuerdas. Le pregunto a mi psiquiatra si no pueden conectarme a un gota a gota de Tranxilium 10» (281). Verdú localiza el foco de sus tensiones en el estómago, Marcos Ordóñez en el plexo solar. No importa, el caso es que el cuerpo habla y ellos lo escuchan, lo analizan e intentan comprenderlo con la mente analítica de quien procede a describir un objeto que no es él. Podría decirse que así cierran el círculo sobre el que se funda la cultura, en términos neurocientíficos: de la existencia a la conciencia, de la conciencia a la creatividad.

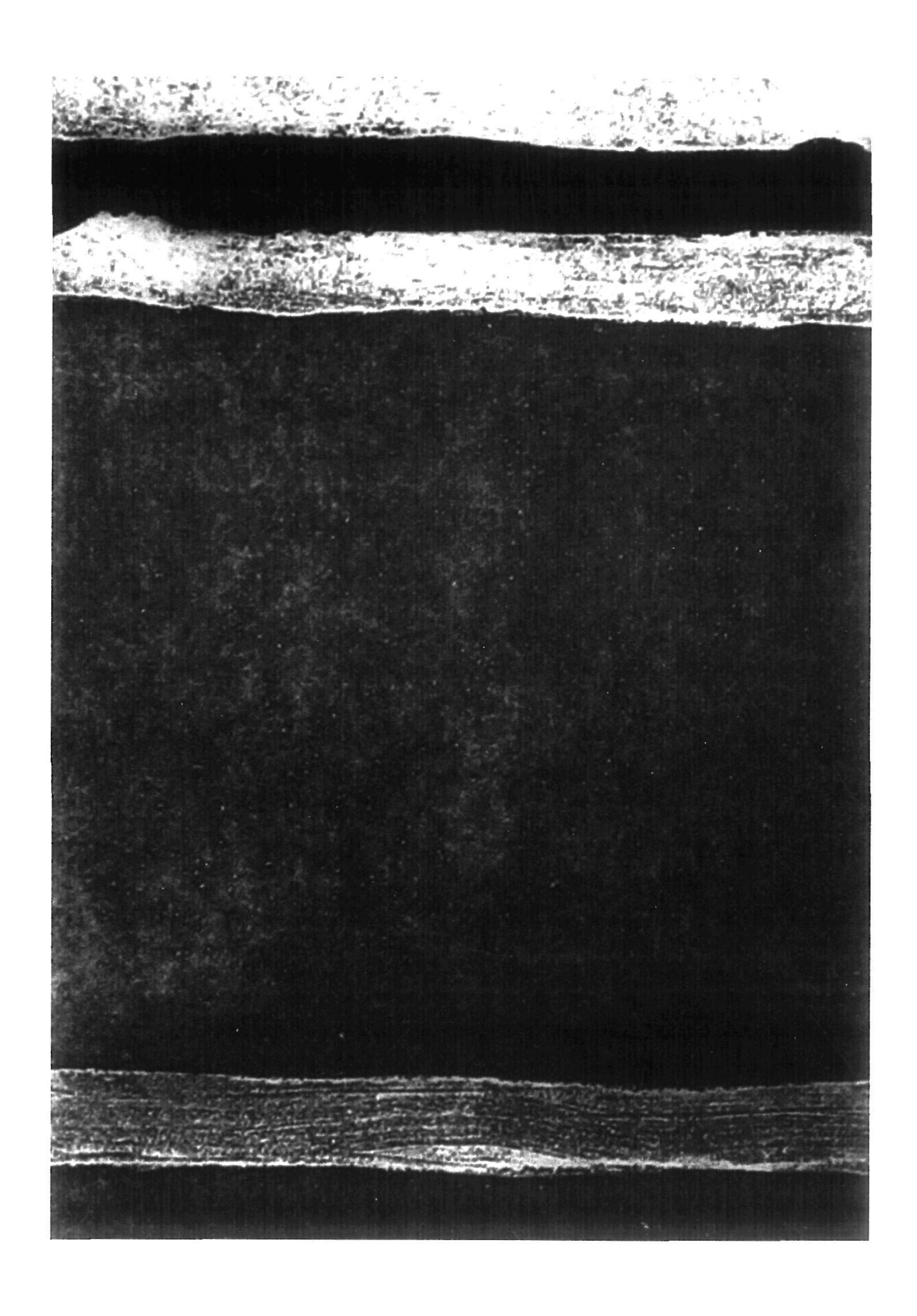
Es memorable el capítulo 12 de *Turismo interior*, con la vívida evocación de un miedo que superó con creces todos los anteriores ubicando la existencia del autor en la fragilidad y el desconcierto. Es la experiencia central de la que parece haber surgido el resto del relato y cuyas consecuencias se prolongan hasta el final (capítulo 20), cuando el autor, como antes Verdú, intuyen haber alcanzado un cierto equilibrio: «Hay que estar constantemente pactando, asumiendo, aprendiendo, reajustando. Todo va tan deprisa, te dices ... todo se mueve y muta y desaparece tan rápido... Ya nos dijeron que la vida era movimiento, pero tanto, y tan veloz ...» (297).

Si Verdú y Ordóñez nos proponen una inquietante y lúcida reflexión sobre el control extremadamente limitado que tenemos sobre nuestro medio interno, ofreciéndonos sendos relatos de su rebelión cuando la presión a la que dicho medio está sometido resulta excesiva, quiero traer aquí un tercer texto ubicado igualmente en «las afueras», no del bienestar del Yo sino de la vida. El paisaje que se le ofrece al lector es igualmente autobiográfico, pero la opción literaria es muy distinta. No es el interior sino el exterior el generador del conflicto, en este caso un difuso malestar que impide la homeostasis con el entorno. Me refiero al delicioso *Paseos con mi madre* (Tusquets, 2011) de Javier Pérez Andújar. También

este texto procede de otro anterior e igualmente autobiográfico (*Los príncipes valientes*, Tusquets, 2007). En ambos, el segundo es la continuación lógica del primero, el autor/narrador plantea un conflicto que arranca de una falta de acomodación y que impide la homeostasis (aquí social). En *Paseos con mi madre* se trata de alguien que ha nacido en la periferia de Barcelona, en Sant Adrià de Besòs, una de esas ciudades que crecieron desordenadamente con las sucesivas oleadas de inmigración llegada a Cataluña en los años sesenta. Sant Adrià pertenece al Área Metropolitana de Barcelona pero, al igual que otras localidades del entorno, mantiene una díficil y quebradiza relación con el centro, la gran ciudad burguesa, Barcelona ciudad: «La Barcelona de las laderas [Montjuich], los promontorios [el Carmel, el Turó de la Peira], los ríos [Besós, Llobregat], los descampados [La Mina], más verdadera porque es más verdad la geografía que la historia». El comienzo narrativo del libro es majestuoso: un joven estudiante de filología (yo misma tuve de alumno a Javier Pérez Andújar en el curso 1991-1992) sale de la Universidad y se dirige al barrio gótico con su carpeta de apuntes cuando, cerca de la Catedral, un policía le sale al paso y le pide la documentación. El narrador le muestra el documento de identidad: «Así que de San Adrián del Besós ¿eh?» «¿Y qué haces entonces en Barcelona?». «A Barcelona –apostilla el narrador que evoca extensamente la escena que yo aquí sintetizo; escena tal vez inventada pero de una gran fuerza simbólica– no habrá forma de acercarse sin tropezarse con ese *entonces*. Se extiende una distancia kilométrica entre la primera y la última letra de esta palabra. Entonces, o para salvar ese entonces, voy a mirarle a los ojos al madero que está interrogándome y de golpe nos quedaremos él y yo, percibiéndonos, reconociéndonos el uno en el otro como se reconoce con sólo mirarse la gente que proviene de infiernos diferentes» (26). JPA denuncia la indiferencia que muestra la ciudad hacia el sufrimiento de sus gentes: «Cuando Barcelona visita a sus vecinos es para plantarles una incineradora de basuras» (43). Sin embargo, la aportación del escritor no radica tanto en la exploración del sentimiento de saberse «en las afueras» –de *Las afueras* de Luis Goytisolo a las afueras de *Paseos con mi madre* van cincuenta años casi clavados–, como en la aceptación, rozando la épica, del paisaje en el que ha crecido, apropiándoselo como quien

se apropia de una bella imagen, a pesar de su fealdad: un paisaje de descampados, bloques de cemento que son ruinas vivientes, minúsculas ventanas enrejadas, alumbrados de bombilla, hogueras gitanas y ríos que arrastran toda la química vomitada por las fábricas que crecen a su alrededor. «Iré siempre buscando paisajes como deflagraciones, con los ojos llenos de llamas, queriendo ser obstinadamente yo mismo en unas calles que quedan fuera de la historia y hasta fuera de mí» (156). También Pérez Andújar le dedica un capítulo (el 11) al miedo; también, como Marcos Ordóñez se convierte en un adicto a la esperanza (el futuro proyectado que antes se mencionaba), cuajada de promesas; también la literatura es una tabla de salvación que permite a los dos autores descubrirse a sí mismos y afianzarse en un dominio que no les excluye porque en realidad les pertenece.

Las tres obras citadas rehúyen el relato pormenorizado y consecuente de una historia personal, para ceñirse a una estructura quebrada que sugiere la conciencia por parte de sus autores de la imposibilidad de narrarse a no ser como fugaces aproximaciones, sucesivas y fragmentarias, fogonazos de una identidad que escribe de sus fracturas. En todo caso, la noción de autoficción (analizada por Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* como una extensión de la novela hacia la autobiografía) se ha quedado corta para explicar la nueva utilización de lo autobiográfico en la creación: podría decirse que se recurre a ella para generar una escritura que se ofrece al lector como la única declinación del mundo al alcance del artista. Y lo cierto es que como hermenéutica ha alcanzado de lleno no sólo a la creación, sino al periodismo (los ejemplos son muchos), la filosofía (Michael Onfray en *La fuerza de existir* parte de su desgarrada infancia para desvelar no sólo la base biográfica de su pensamiento hedonista sino para avalar una convicción: es la propia vida la que proporciona la teoría) o el ensayo (Jorge Riechmann en *Bailar sobre una baldosa*). Vivimos una época moralmente muy desestabilizadora. Tal vez la única manera en que cabe explorar el complejo orden en que nos hallamos sea a través de lo que Charles Taylor llamó, en *Las fuentes del yo*, la «resonancia personal». Sin embargo, son los cuerpos los que ahora se muestran doloridos



Airy Nothing: En torno a la última novela de Enrique Vila-Matas

Julio Baquero Cruz

1

En el título, *Aire de Dylan*, la palabra «aire» con su apertura: el aire que respiramos y sin el cual no podemos vivir, el aire que inspiramos y nos inspira, la brisa que nos acaricia y el viento que nos azota y nos ciega con el polvo que levanta, la melodía de una canción, de una frase o de un poema, un aria de ópera, y también el parecido de un personaje con un mito vivo, el parecido de todos los personajes entre sí, pues en realidad no se trata de personajes sino de máscaras que se pone el narrador, a su vez máscara del autor, y la huella, el espacio vacío, esa especie de estela espectral que dejan al salir de escena.

Vuelve el aire, ya presente en otros títulos de Vila-Matas, como *El viento ligero de Parma* o *Doctor Pasavento*. Ese aire ligero que busca, esa melodía familiar que suena y resuena, es, según me dice un amigo francés, gran admirador de sus libros, «el lado más brillante y más profundo de su atracción por la escritura de Vila-Matas», porque, añade, lo que hace es «trabajar en extensión, trazando figuras, precisamente «aires» [melodías]. Lo que contrasta con otros escritores que parecen cavar en la tierra».

Mi amigo francés, fino, intelectual, múltiple, paradójico. ¿Cómo no iba a gustarle Vila-Matas? Curioso como Francia se apropia de todo lo que considera valioso, como lo adopta y lo hace suyo, filtrán-

Enrique Vila-Matas: *Aire de Dylan*, Seix Barral, Barcelona, 2012.

dolo a través de la sensibilidad nacional. Curioso, también, descubrir la existencia de un Vila-Matas francés que no coincide del todo con el Vila-Matas español, y tener la posibilidad de leerlo con otros ojos.

El aire está presente desde el principio hasta el final, en el que la ceniza de la mala del libro «empezó a llevársela el viento, a llevársela el aire, ese aire que es la materia de la que estamos hechos, leve viento de vida y muerte, aire de todas las máscaras, aire de Dylan».

Jugando con Shakespeare, todo el rato, jugando con esa nada onírica o etérea que somos y de la que nos habla el bardo cuando explica a qué se dedican los poetas en el *Sueño de una noche de verano*:

And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

Lo que, traducido a la carrera, viene a decir:

Y según la imaginación da cuerpo
Y forma a cosas desconocidas, la pluma del poeta
Modela los contornos y da a esa nada aérea
Un nombre y un espacio propio.

Jugando con Shakespeare, como tantos han jugado. Todo el mundo podría escribir su *Hamlet* personal. No hay nada más universal y a la vez más individual. Como sucede con el tirano Edipo, Hamlet somos todos. Pero aquí *Hamlet* no es esencial. Es un vehículo para seguir dando vueltas alrededor de lo mismo. Lo importante es otra cosa.

Jugando siempre, con esto y con aquello, como un eterno infante. Lo mejor de esta obra y lo mejor de Vila-Matas es el ludismo, los momentos en los que vuelve a ser o sigue siendo un niño que juega con un rompecabezas de figuras y palabras, montando, desmontando, rompiendo y corrompiendo.

En el título, también, «Dylan». El protagonista, Vilnius Lancastre, hijo de un escritor vanguardista recientemente fallecido, Juan Lancastre, es la viva imagen del joven Dylan. Dylan, aquí, es símbolo de juventud, desenfado, ligereza, indolencia, disponibi-

lidad, deriva, desinterés, apatía, y al mismo tiempo, a veces, raro entusiasmo, autenticidad, pureza. Pese a su juventud, es un anacronismo que resiste, algo destinado a desaparecer, pero incluso entonces seguirá flotando en el aire, soplando con el viento.

2

En el fajín rojo que presenta el libro, aparte de unas cuantas frases de boato («Un escritor magistral», «Extremadamente divertido», etc.), se nos dice que *Aire de Dylan* es «UNA DIVERTIDA E IMPLACABLE CRÍTICA AL POSTMODERNISMO». Curiosa forma de anunciarlo, porque una vez leído e incluso al cabo de quince páginas uno constata que no es eso ni quiere ni puede ser nada de eso. Me pregunto si Vila-Matas ha autorizado esa faja. Me cuesta creerlo. Me pregunto, también, qué mercadotecnia se esconde tras ella, qué discurso la mueve, qué anda buscando la dichosa faja.

(Un paréntesis sobre las fajas. Algunos editores se piensan que el título, los textos de la contracubierta, las solapas, etc., son cosa suya y que el autor no tiene nada que decir al respecto. ¡Qué atropello del derecho moral del autor! Porque todos esos textos, y especialmente la faja, condicionan y preparan al lector, por lo menos al lector común e indefenso, y son parte del aparato interpretativo del libro. Esta faja, en particular, es demasiado estrecha, está asfixiando al libro, poniéndole al borde de la lipotimia.)

Postmoderno, Vila-Matas lo ha sido y lo sigue siendo hasta la médula, por mucho que reniegue de todas las etiquetas y de esa en particular. No puede dejar de ser un hombre de su tiempo. El proyecto de la modernidad parte del imperio de la razón y de la ciencia. Es el mundo post-metafísico, que no acepta las explicaciones teológicas del mundo y trata de postular y explicar un mundo sin Dios. La postmodernidad es el reconocimiento de que ese proyecto no puede completarse porque, con Dios o sin él, la razón y la ciencia no son capaces de dar razón de todo y, además, porque no pueden abarcar la irracionalidad e imponderabilidad humanas. La postmodernidad, con todo, no es una vuelta atrás, sino una exploración del abismo que tenemos delante.

Hay una razón musical, la armonía. La música más interesante del siglo XX se ha dedicado esencialmente a desmontarla y subver-

tirla. Del mismo modo hay una razón arquitectónica, transfigurada en la arquitectura contemporánea, y una razón narrativa, por ejemplo en Balzac o en Flaubert, cuestionada por la literatura postmoderna. El siglo XX siempre ha estado desafiando lo establecido, buscando más allá, más acá, fuera de los patrones heredados. La postmodernidad explora la falibilidad de la razón humana, del mismo modo que la modernidad exploró la constitución de un mundo no regido por la razón divina. Las diferentes razones parciales, de orden artístico o práctico, se vuelven cuestionables, incompletas, reconociendo un espacio en el que se despliegan los mitos y la fuerza de lo irracional. La postmodernidad como epílogo melancólico, más allá del incompleto discurso de la modernidad. La postmodernidad como reconocimiento y aceptación de los límites de la razón.

En ese cuestionar permanente de las distintas razones artísticas que encontramos si sabemos leer el desarrollo de las artes contemporáneas, la escritura está en una posición difícil, un poco como el cine. Porque la escritura, hasta en *Finnegan's Wake*, acaba siendo narrativa a pesar suyo, acaba teniendo un referente y representando una «realidad» más o menos verosímil, pero representando siempre algo por muy abstracta que pretenda ser. La representación, la narratividad y/o la discursividad están en el código genético del lenguaje, implícitas en cualquier sucesión comprensible de palabras en el tiempo. Sólo el uso del texto como imagen, no como signo, o los juegos incomprensibles, pueden acercarlo a la abstracción de la música o de la pintura contemporáneas, que lo tienen más fácil para no contar una historia, para alejarse de la *mimesis*.

En Vila-Matas siempre ha habido un intento de escapar de la representación y de la narratividad, un desafío de la razón narrativa moderna, del carácter cerrado, completo y teleológico de la narración, de la idea de trama y de la construcción psicológica de los personajes, de la gran tradición realista –cuyos logros no son nada desdeñables. Para ello se ha inspirado en los gestos insólitos, a veces irritantes, del arte contemporáneo, como si quisiera ser un Duchamp o un Beuys de la escritura. Como ese arte, sus libros no parecen hechos para ser bellos ni gustar sino para sacudir, descolocar o agitar a quien los lee, como zarandeándolo por los hombros. Lo que puede ser la fuente de la especie de ambivalencia afectiva, de atracción y resistencia, que a veces sienten sus lectores, si leen

sus libros con otras expectativas. Pero un escritor lo tiene difícil para emular a Duchamp o a Beuys. A pesar de todos sus esfuerzos iconoclastas, Vila-Matas siempre está contando algo, desde el principio y hasta el final. A menudo relata sucesos, pequeñas estampas familiares o de barrio, y cuando no lo hace cuenta sobre el contar.

Postmodernos lo son también la figura del narrador de *Aire de Dylan*, trasunto de Vila-Matas, el escritor Juan Lancastre, que viene a representar «todos, absolutamente todos los defectos de lo que durante un largo tiempo se dio en llamar la postmodernidad», y su hijo, el pequeño Dylan. Aunque los critica y se ríe un poco de ellos, no sin cariño, no hay que ver aquí una crítica de la postmodernidad, porque no hay gesto más postmoderno que cuestionar los postulados de la postmodernidad. Como todo buen postmoderno, nuestro hombre niega más que afirma, se pone todas las máscaras, casi no nos deja vislumbrar su verdadero rostro, y acaba no dejando títere con cabeza.

En *Dietario voluble* encontramos esta entrada: «Ignacio Martínez de Pisón. Narrador de corte clásico, alejado de aventuras experimentales, y *sin embargo* amigo». Ese *sin embargo* lo dice todo. Me divierte pensar que en el diario de Martínez de Pisón hay una entrada que dice: «Enrique Vila-Matas. Narrador postmoderno, amante de aventuras experimentales, y sin embargo amigo». ¡Qué gran cosa es la amistad, incluso entre escritores!

3

¡Con lo que llevo escrito aún no he pasado del título y del fajín! Y todavía no tengo la intención de empezar a hablar de las tripas. Pero bueno, el título de este ensayo no engaña. Escribo «en torno a» *Aire de Dylan*.

En algún lugar se nos dice que el padre del pequeño Dylan, Juan Lancastre, fue «un especialista en transformarse en cada libro». No puede decirse lo mismo del autor de *Aire de Dylan*. Sus últimos libros son muy parecidos y pueden leerse seguidos, como si fueran partes del mismo. *Aire de Dylan* empieza de forma casi idéntica a *Dublinesca*. Ésta empezaba con una conferencia sobre el final de la era Gutenberg, y aquélla se abre con la invitación a un congreso literario sobre el fracaso. Ambos están tejidos en torno a otra obra literaria (*Ulises* y *Hamlet*). Hay otros paralelos que no enumeraré.

A esa monotonía se refiere el propio autor en alguna parte. Como él, creo que no es mala si es honesta, es decir, si responde a una necesidad de decir lo que se dice, en cuyo caso es preferible a una innovación forzada. Monotonía de Kafka, por ejemplo, que acaba volviendo sus libros tan habitables, tan familiares. Cambios temáticos radicales en Flaubert, por otra parte, fruto de la necesidad interior, de una búsqueda interior. Y al lado de eso, en provincias, en París o en Cartago, constancia de la frase de Flaubert, constancia del método y de la voz de Flaubert.

En la presentación de *Aire de Dylan* en el Biblioteca Nacional de Madrid, el autor dividió su narrativa en tres épocas. La primera responde a «una intensa indagación sobre el sinsentido». La segunda, «metaliteraria», sería un intento de construir una «automitografía». En la tercera, inaugurada con «Porque ella no lo pidió» (relato incluido en *Exploradores del abismo*), Vila-Matas estaría buscando «el difícil brillo de lo auténtico, aproximarme a la verdad a través de la ficción, acercarme a esa verdad que hay en todo camino propio. Dicho de otro modo: tratar de no traicionarme nunca a mí mismo». En términos prácticos, parece querer decir, menos citas literarias, menos erudición, menos metaliteratura y más ligereza, no *light*, sino una ligereza reivindicada desde los postulados de las conferencias americanas de Italo Calvino.

Hay diferencias, claro está, entre *Bartleby y compañía* o *Doctor Pasavento* y esta novela, pero a mí me parece que las similitudes, la casi identidad de tono y de aproximación, es mucho mayor que cualquier contraste. Ese intento de dividir su carrera en periodos podría ser un ejercicio de *wishful thinking*, si no es, como sospecho, una «automitografía» más.

Junto a esa monotonía, recurrente, el tema de abandonar la escritura o el de no llegar a escribir. Uno tiene la tentación de decirle que la deje, al menos por un tiempo, para ver si cambia su musa. Pero da la impresión de que incluso si dejara de escribir diez años, al cabo de ese periodo volvería a lo mismo, algo que surge naturalmente de su ingenio.

Buscar lo auténtico, lo genuino... No traicionarse a sí mismo... ¿Quiere decir que antes, en los dos supuestos periodos anteriores, no fue auténtico y se traicionó? No lo creo. En Vila-Matas siempre hubo ligereza, unida a cierta insistencia, a cierto «peso». Que

sus libros son ligeros se comprende si se los compara con los de Sebald, Bernhard o Proust, por ejemplo, que de ligeros no tienen nada. Lo auténtico en Vila-Matas es ligero. Siempre lo ha sido. Lo auténtico, en esos otros autores, es ese «peso». La ligereza, entonces, no puede ser un criterio estético, ni en literatura ni en otras artes. No es más que un precipitado del carácter del autor. Hay grandes novelas ligeras y grandes novelas «de peso». E infinidad de fracasos en ambos modos narrativos.

En cuanto a la autenticidad, me parece que el ser auténtico de Vila-Matas podría estar hecho de imposturas. Abandonar la impostura y quitarse las caretas que se pone sería una traición a sí mismo. Buscar la autenticidad, en él, es regodearse en la máscara. En otro lugar dejó escrito: «Aspiro a que alguien descubra que he perseguido siempre mi originalidad en la asimilación de otras máscaras, de otras voces». Y a pesar de todo ese ocultamiento sentimos que detrás de todos esos disfraces hay un núcleo duro, casi invisible, que no es máscara.

4

En *Dietario voluble* nos dice que «el estado más lúcido del escritor es no tener nada y sentirse extranjero siempre», y encomia la «ausencia de todo patriotismo provinciano». Haciendo uso de su derecho inalienable a contradecirse, hay muchos pasajes de *Aire de Dylan* que destilan una especie de obsesión por España y por lo español, variante del *morbus hispanicus* endémico en los escritores (y no escritores) de su generación. Página tras página se nota que España le duele y que en el fondo es profundamente español (y catalán y barcelonés y muy de su barrio, de su calle y de su casa). Lo internacional en él acaba pareciendo accidental. Lo esencial, lo que permanece, es español. Hasta el Littré, ese hotel real y sobre todo mítico que representa en Vila-Matas la lengua francesa y su literatura y su propia presencia en Francia, acaba abriendo una fantasmagórica sucursal en Barcelona.

Vila-Matas, escritor no comprometido por excelencia, sin sociedad, sin política, demasiado ocupado con la multitud que habita su conciencia para contemplar lo que le rodea, no deja de mostrar su identidad nacional (y su condición burguesa), pero con un res-

to de mala conciencia, siéndolo pero sin querer serlo, acercándose al apátrida y descastado Dylan pero sin llegar a fundirse con él. En este libro lo español siempre se presenta como rancio, realista, etc. No sé cuántas veces repite la retahíla sobre «la atmósfera cultural vacía de su país», sobre la «banalidad en la cultura catalana y española», «un país en el que a nadie le interesa nada»... Hay una obsesión de fondo por el «problema España», tal vez incluso por el «problema Cataluña». No deja de ser curioso descubrir en él, tan cosmopolita y tan viajero, esa permanencia (digamos) noventayochista. Como Joyce, tal vez debió haber optado por el exilio voluntario. Aunque el exilio nunca es del todo voluntario. Siempre hay alguien que, de algún modo, te hace la vida imposible y te acaba echando. Ese alguien puede ser uno mismo, o los otros que están fuera, o los otros que llevamos dentro. Quedarse es otra cosa. Puede ser efecto de la inercia, la inercia de cierta identidad.

«Silence, exile and cunning», escribe su adorado Joyce al final de su autorretrato juvenil. Vila-Matas lleva toda la vida flirteando con el silencio, pero al final no para de hablar y de escribir. No está exiliado, ni siquiera en un exilio interior. Vive en su país a todos los efectos. De esa tríada, lo único que le queda es «cunning». De hecho Vila-Matas es un escritor que trabaja sobre todo con la inteligencia. Tal vez por eso mismo nos emocionan tanto las perlas de sentimiento que se le escapan aquí y allá.

5

¿De qué habla *Aire de Dylan*, al final?

En el fondo y pese a todo ese teatro, pese a toda la inteligencia que ha puesto en su edificación, creo que el valor del libro se debe a los sentimientos profundos que lo sustentan, que casi no están en el texto pero que son su matriz. Desde ese punto de vista, creo que el libro dice: fragilidad, lucha contra la desorganización, lucha contra el padre, contra todos los padres, contra la figura del padre, contra la madre, contra el país y la cultura, orfandad y deseo de ser querido. Todos los escritores quieren que los quieran, cierto, pero en este libro Vila-Matas se muestra especialmente necesitado de cariño.

La fragilidad está en esa frase que es el motor del libro y que ya habíamos leído en *Dietario voluble*: «cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien». Y allí añadía: «todos somos vulnerables,

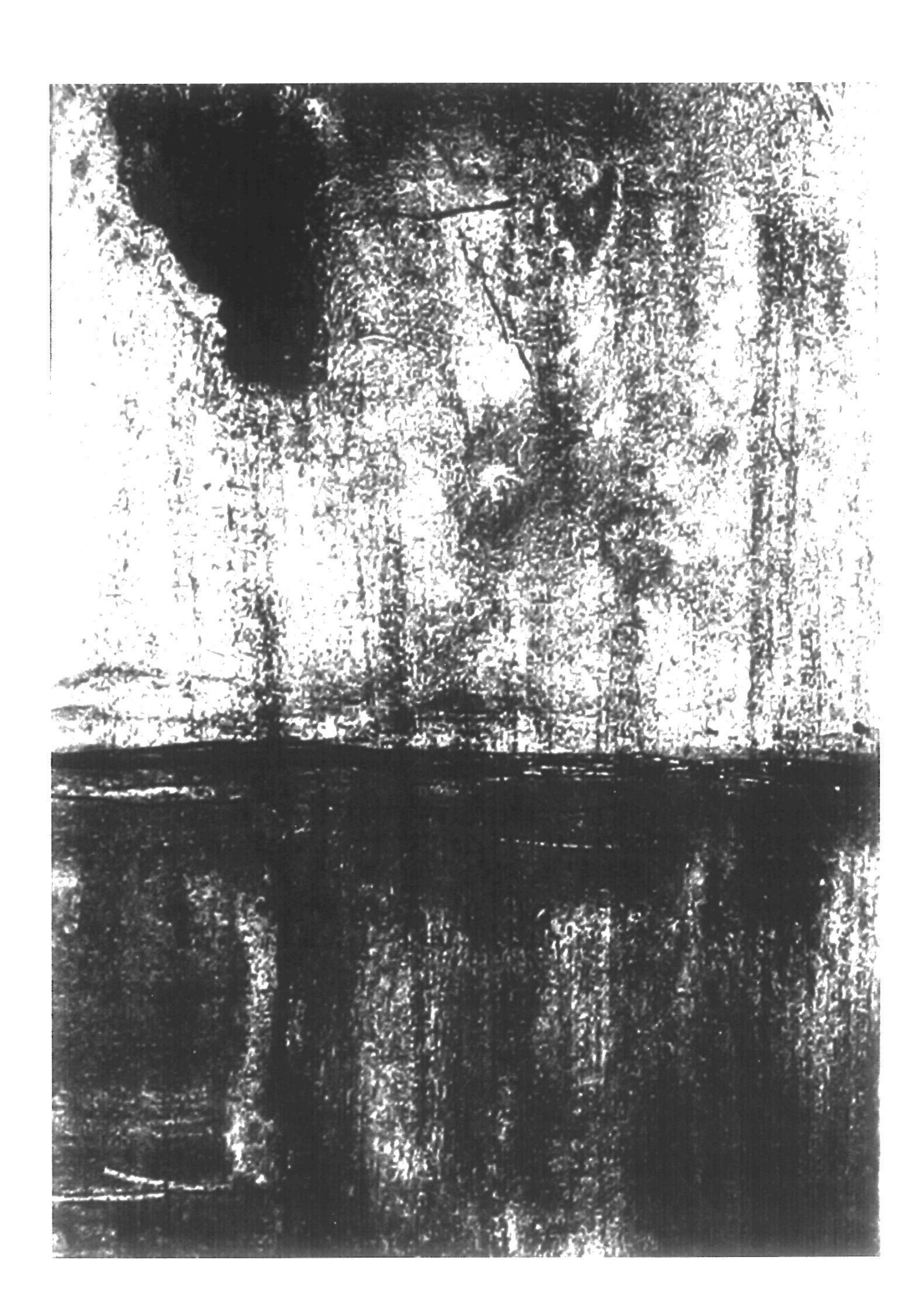
nos sentimos solos, tenemos muchos miedos y necesitamos mucho afecto». Frase que mueve las pesquisas del pequeño Dylan pero que parece más una frase propia de un hombre mayor, con sus achaques y sus miedos, de un hombre que siente la necesidad de ir cerrando y apagando.

El libro también es un largo adiós a la juventud, pero un adiós que no acaba de pronunciarse. Lo notamos: Vila-Matas quiere seguir siendo joven. Le cuesta asumir su edad. Por eso se ha sacado de dentro a ese joven Dylan que tiene tanto de él. «Quería aligerar demasiado mi voz y parecer más joven», nos dice, pero su voz es otra. El joven Dylan de Vila-Matas tiene algo de viejo anarquista, algo de Baroja o Léautaud.

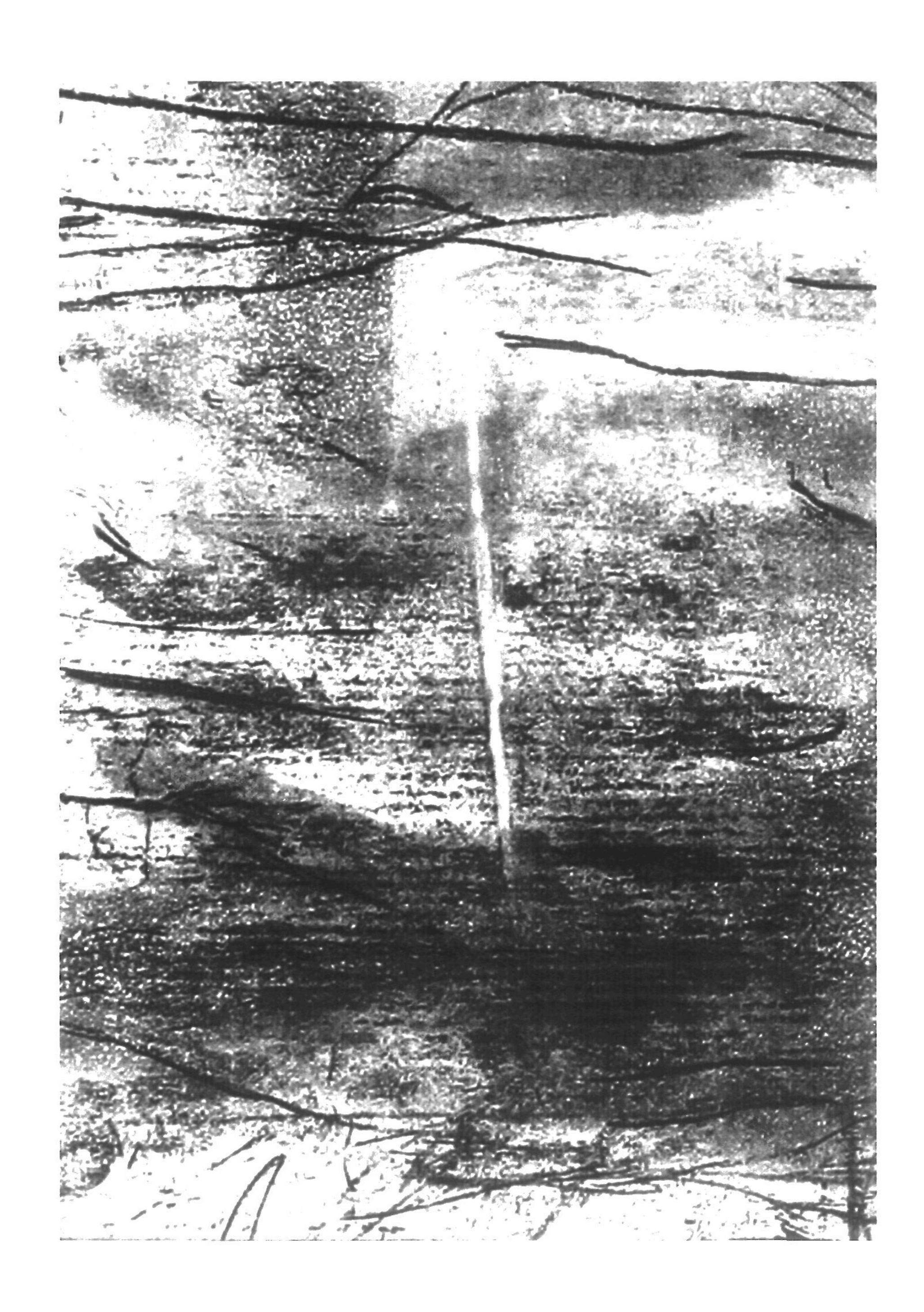
El libro es un teatro en el que se representan las funciones y disfunciones del yo, ciertos nudos en la constitución de la identidad, en la aceptación del argumento de la obra. Teatro de la razón, de la razón desbordada y de lo irracional. Un teatro que no se esfuerza demasiado por disfrazarse como una realidad posible. Un teatro muy honesto, «teatro sin teatro», todo cartón pero sin mucha trampa, porque si sabemos mirar se vislumbra casi todo.

Leyendo *Aire de Dylan* he tenido la sensación de que Vila-Matas habría querido ser un prolífico paterfamilias. En otro lugar habla, medio en broma, del «padre perfecto que siempre [quiso] ser». Eso podría explicar su admirable productividad, su potencia creativa. Los libros son los hijos que los escritures no tienen, en más de un sentido, y también en un sentido sacrificial. El pequeño Dylan es él mismo, pero también el hijo deseado y no tenido. Leyendo la forma en el que el narrador conversa con el pequeño Dylan, intuyo que Vila-Matas podría haber sido, si no un padre perfecto, al menos sí un buen padre para los hijos que podría haber tenido si la literatura no lo hubiera atrapado por completo. Pero lo atrapó. Probablemente lo llevaba en la sangre (las dos cosas, la capacidad de ser un buen padre y la de convertirse en una víctima de la tiránica literatura). Intuyo, también, que los mejores padres suelen ser los que no tienen hijos, igual que los mejores escritores son los que no escriben nada.

Entre la potencia creativa y el acto creador, la traición, el desaliento y el fracaso. Pero al final siempre debe llegar la hora de mirarse en el espejo, perdonarlo todo y perdonarlos a todos, porque las cosas no son nada fáciles. Hagamos lo que hagamos, siempre acabamos mal ©




Biblioteca



El mundo en bandeja

Jordi Doce

Orlando González Esteva: *Los ojos de Adán*, Pre-Textos, Valencia, 2012, 224 pp.

Este libro, que reúne muchos de los artículos que su autor, el cubano Orlando González Esteva (1952), escribió entre junio de 2006 y junio de 2008 para el periódico *El Nuevo Herald* de Miami, tiene mucho de compendio o destilado de la poética de su autor, como si fuera el revés de la trama que, cristalizada en estrictos moldes métricos, comparece en sus libros de poemas. En realidad, toda la obra de González Esteva se ha movido simultáneamente por dos vías que parecen contradecirse pero que en realidad se complementan: por un lado, la estrofa rimada, el cubo cadencioso de una redondilla en la que suenan por igual las volutas de la canción popular y la geometría severa de la vanguardia; por el otro, la prosa danzarina y digresiva, tocada por el demonio de la analogía, trufada de correspondencias y revelaciones que primero deslumbran y luego se nos vuelven evidentes, casi axiomáticas, como si fueran parte de las leyes que rigen el comercio de las cosas. Sospecho que esta prosa es la forma en que el poeta descansa y se relaja después de sus seductores ejercicios métricos, una diástole para la sístole (insostenible si se prolonga en exceso) de los silogismos de cuatro versos y rima consonante. Hay complementariedad, pues, y una profunda coherencia en los temas y el estilo por debajo de estrategias retóricas, como dejó claro la antología de su obra editada por FCE, *¿Qué edad tiene la luz esta mañana?* (2008), que yo al menos siempre he leído como si fuera un conjunto unitario, un libro de nueva planta.

Una de las mejores entregas en prosa de González Esteva se titula *Elogio del garabato* (1994), y en ella nuestro autor evoca la capacidad del niño que fue para abstraerse en las grietas y fisuras de su dormitorio y recrear ahí, a partir de esas formas y dibujos arbitrarios, un nuevo mundo, un espacio insólito regido por la

imaginación y la conjetura. Algo semejante hace el escritor adulto con las formas del mundo: verlas a debida distancia y elaborar hipótesis imaginativas que nos las devuelvan limpias, despojadas de los barnices de la rutina y la indiferencia con que el tiempo (y nuestra propia miopía) se empeña en recubrirlas. El discurrir mismo del texto tiene algo de garabato, como si sólo dando vueltas y revueltas, encadenando incisos y rodeos, pudiera realizarse cabalmente. Digámoslo de otro modo: la escritura para González Esteva no es una forma de perseguir el mundo sino de convocarlo, a la manera de un hechizo que lo hiciera aparecer, lo hiciera *presente*, allí por donde ella pasa.

Los ojos de Adán arranca con una declaración de intenciones que no deja lugar a dudas: «El propósito de estos textos fue, y vuelve a ser, invitar a estrenar el día como Adán debe de haber estrenado los suyos: ávido de asombro; invitar a fijarse en lo más insignificante y comprobar que nada lo es [...]». Lo hermosamente paradójico de este designio es que la mirada ingenua o *desnuda* de Adán es aquí una suma de citas, referencias y guiños cómplices que abarca desde la música popular cubana (Touzet, Cachao) hasta los haikus de Issa, Buson o Boncho –de los que nuestro poeta ha ido realizando un puñado de traducciones memorables a lo largo de estos años–, pasando, cómo no, por multitud de escritores cubanos: José Martí, Lezama Lima, Dulce María Loynaz, Nicolás Guillén, Cintio Vitier o Cabrera Infante; y otros que no lo son: Manrique, Juan Ramón, Rubén Darío, Alfonso Reyes, María Zambrano, Jorge Guillén, García Lorca, Mahmud Darwish o Francis Ponge. El resultado es un canto de alabanza al arte, a la creación humana, y la demostración más palpable de que vemos porque otros nos han enseñado a ver, de que sentimos porque antes nos han enseñado a sentir. Según la figuración de González Esteva, Adán es un hombre en el que actúan y cobran sentido las intuiciones de sus predecesores, las imágenes y vislumbres de quienes alimentan su memoria y sostienen su imaginación. Adán, pues, no es el primer hombre sino el último, y las referencias acumuladas no le abruman (no le condenan a la acedía melancólica del erudito, al agostamiento de quien sabe demasiado para hacerse ilusiones) sino que son condición indispensable de su gracia, su ligereza, el modo en que corre por analogía de una cosa a otra y

de una idea a otra. *Los ojos de Adán* es un libro profundamente optimista y vital incluso cuando la mirada de su autor hace balance de pérdidas y desengaños o se adentra en el campo de espinos de la historia y la política cubanas, algo que hace ya desde el texto inaugural y que, como veremos, conforma uno de los ejes temáticos o emocionales del libro. Tomemos el arranque de «El carrusel de los años», donde el tópico del *ubi sunt* no merece más que una frase antes de ser desplazado sin contemplaciones por una imagen prodigiosa, desbordante de vida:

> Qué será de los años que terminan. ¿Volverán a salirnos al paso y a darnos la impresión de que son años nuevos o caerán en un saco roto y, a través de él, en un agujero del tamaño del tiempo? Uno acaba encariñándose con algunos y temiendo por su destino. Sufro imaginándolos despeñarse por las barrancas del orbe, dando tumbos hacia atrás y recibiendo mordidas de los animales que pueblan el zodíaco.

Aquí la rueda del zodíaco es una noria inmensa cuyos cangilones albergan a los animales celestes y sobre los que, en vez de agua, caen los años que se acaban, los años ya vividos; en realidad no caen, sino que se *despeñan* «por las barrancas del orbe», en una escena que parece tomada de Blake o del *Infierno* de Dante. Imagino el asombro –y hasta la perplejidad– de un lector cualquiera de *El Nuevo Herald* al tropezar con estas líneas. Por suerte para ese lector, la prosa de González Esteva suele remitir a una tradición menos imponente y quizá más habitable: las greguerías de Gómez de la Serna, las ficciones de *cronopios y famas* de Cortázar (a quien se homenajea sin disimulos en «Instrucciones para cortarse las uñas de los pies»), los destellos metafóricos de Perucho o Pérez Estrada... El garabato de la prosa se anuda en ocasiones en forma de aforismo y otras se distiende en glosas que no temen cortejar el disparate pero que son, finalmente, un prodigio de gracia, de lucidez. Temeroso tal vez de agobiar al lector con sus saltos y maridajes, González Esteva interrumpe el avance de la prosa con *haikus* que él mismo traduce y en los que, de pronto, el torbellino se hace pausa, charco de agua fresca, reflejo en una bola de cristal. El resultado me hace pensar en la forma japonesa del *haibun*, esa mezcla de prosa y verso que es también mezcla de

ensayo y poesía y que lo fía todo al poder del contraste, la capacidad del *haiku* para instalar líneas de fuga, claros iluminadores, en el camino de la prosa. De hecho, su fuerza es tan grande que termina convirtiendo toda las demás citas (de Martí, de Manrique, de Góngora, de Borges) en estrofas japonesas:

> ¿Tiene puños la Muerte? Y de tenerlos, ¿cómo resonaría el golpe de sus nudillos contra la madera? ¿Halaría por la aldaba? Y si haló por ella, ¿cómo y cuántas veces la dejaría caer? ¿Existirá esa aldaba o se habrá desintegrado al contacto con el puño terrible? Y si existe, ¿qué podría revelar? ¿Deja huellas digitales la Muerte? Manrique no especifica. Sólo dice, aludiendo a su padre:
>
> vino la muerte a llamar
> a su puerta.
>
> Es una gentileza que la Muerte haya llamado como una vecina más, sabiendo, como se sabe, que de querer allanar una habitación no hay puerta capaz de cerrarle el paso. [...]

En última instancia, estas páginas de apariencia lúdica o amable –incluso cuando rondan los asuntos más serios, como acabamos de ver– obedecen a un impulso que no puedo sino adjetivar de moral, pues pretenden corregir el quebranto o «descomposición de los nombres» que González Esteva observa en su Cuba natal, la isla de la que fue desterrado de niño pero en la que sigue viviendo *de verbo presente*, unido a ella –a sus formas y olores, sus plantas y animales, sus calles y hogares– por el hilo de plata de la memoria y la imaginación. Las palabras, según el poeta, serían los «espejos» de una realidad social y política hecha pedazos, falseada, envilecida fatalmente a manos de un poder implacable que no admite frenos en su ansia por intervenir todos y cada uno de los aspectos de lo real, empezando por el lenguaje. Son varios los textos («Cuba vista desde un globo», «Penas y alegrías del ciempiés») en los que se cuelan breves apartes melancólicos sobre la infinita decadencia del ahora cubano, aunque siempre con dulzura, sin perder la esperanza, la misma que le lleva a imaginar «una campaña a favor de los nombres tradicionales, del santoral de otrora, a ver

si por una suerte de magia simpática, enderezando los nombres se endereza el país». El libro mismo parece responder, modestamente, a este mismo propósito: contribuir a la regeneración del espíritu cubano mediante la limpieza de los sentidos y las palabras, recoger la Cuba de su infancia y multiplicarla y desplegarla en el tiempo, más allá del presente baldío. González Esteva no lo dirá nunca con estas palabras; más fino y sutil, también más modesto, los arranques de solemnidad le espantan. En él se reúnen la figura de Ariel, el espíritu alado, y la del mago Próspero, capaz de crear otra isla de la imaginación dentro de la isla material, geográfica. Sabemos que no hay Próspero sin su Calibán, pero no llevemos el correlato demasiado lejos y no asignemos a esta escritura un fin que no es el suyo. Los cincuenta artículos que componen *Los ojos de Adán* hacen bailar al idioma y al pensamiento y nos ponen el mundo en bandeja, con palabras que a veces, de tan expresivas, parecen confundirse con nuestros dedos. Es buena literatura, sí, pero es más que eso: una lección vital, un saber estar. Lo dice mejor que nadie el propio Orlando en la nota que cierra el libro: «No quise hacer periodismo; tampoco, literatura; menos, complacer a pocos o a muchos. Quise ser libre» ©

Puertas en el muro

Esther Ramón

Olga Orozco: *Poesía completa*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2012.

En su conocido poema «Remanencia», René Char interroga al poeta, preguntándose: «¿De qué sufres? ¿De lo irreal intacto en lo real devastado?» Este interrogante, el intercambiable ensamblaje del binomio, parece cargarse de significación si nos sumergimos en la poesía completa de la argentina Olga Orozco (Toay, 1920-Buenos Aires, 1999), recientemente publicada en un solo volumen por Adriana Hidalgo Editora. Ya en su primer libro –*Desde lejos*, aparecido en 1946 en Losada, por intercesión involuntaria de Rafael Alberti, que destacó ante el editor sus poemas y los de Enrique Molina de entre una antología de jóvenes poetas–, sus largos versículos trazan caminos sinuosos, serpenteando en el límite entre lo real y lo irreal, sumergiéndonos en un mundo interior que conecta lo visible y lo invisible, lo vivo con lo muerto, lo ausente y su demudada presencia, siempre en el borde o límite mágico de la palabra, en el concreto y minucioso tallado de lo inasible.

Así, la poeta se muestra, desde el poema inaugural de este primer libro, «Lejos, desde mi colina», atenta a todo tipo de rastro o mensajes del otro lado –el de lo muerto, borrado, desaparecido o ausente–, y nombra lo inefable a través de sus casi imperceptibles manifestaciones: «un llamado de arena en las ventanas, / una hierba que de pronto temblaba en la pradera quieta, / (...) o el ruido de una piedra recorriendo la indecible tiniebla de la medianoche; / a veces, sólo el viento».

Son «distantes mensajeros» que traen un rescoldo de oscuridad desde el fuego apagado, pero que desvían también el decurso natural de lo vivo («asomada a mi vida lo mismo que a una música remota»). Y lo hacen atravesando puertas de entrada y de retorno, que quedan abiertas, que se tragan, como un remolino formado

entre dos aguas, a los nadadores que las bordean, en el límite excéntrico entre dos mundos. Un trasiego que parece acaecer desde la primera puerta: «ninguna más llorada que tú, puerta primera» (¿abierta quizá por la muerte de su hermano Emilio de tuberculosis, cuando la poeta tenía apenas seis años?).

En el poema «Las puertas» se perfilan, carentes de forma y de memoria, esas «puertas que no recuerdo ni recuerdan», y que estarán presentes a lo largo de toda la obra poética de Olga Orozco. «Innumerables puertas», cuyos umbrales traspasa

(«he penetrado junto con mis días a través de las puertas»), pagando un elevado precio: el de la vida, que se transforma –para quien sabe, aún a su pesar, escuchar– en «esta pequeña vida entre dos sueños / este cuerpo de lianas (...) que se muere hacia adentro, como mueren las hierbas».

En numerosas ocasiones, invoca a la madre, que no es tan solo su madre biológica, Cecilia Orozco, fallecida en 1945, año de la publicación de su segundo libro: *Las muertes,* y a quien dedica en el tercero, *Los juegos peligrosos* (1962), el conmovedor poema «Si me puedes mirar». Esa madre a la que interpela desde el principio en sus poemas es también «el misterio de la sombra / piadosa madre de mi cuerpo». En una entrevista publicada en la revista *Último Reino*, en diciembre de 1994, y realizada por María del Carmen Colombo, Patricia Somoza y Mónica Tracey, Olga Orozco cuenta que el cuerpo, del lado de lo vivo, paga por el viaje de ida y vuelta que atraviesa el muro, el óbolo del extrañamiento: «la angustia esencial mía era la angustia de muerte con relación a cierta sensación de enajenamiento con respecto a mi cuerpo, que Yurkievich confunde con asco y con algo demoníaco, y está muy equivocado. Jamás. El cuerpo siempre me ha parecido un intermediario sagrado».

Extrañamiento que se manifiesta de manera especial en el libro *Museo salvaje* (1974), en el que cuerpo y animal, el instinto de lo vivo, se trenza con el monstruo, tomado literal y teratológicamente como ser singular, señalado tal vez por la divinidad. Y donde de hecho se traza, poema tras poema, una autoteratología o taxonomía del extrañamiento que recorre minuciosamente el cuerpo: la cabeza («impar», «ensimismada»), las manos, o su ausencia («todavía me duelen las manos que faltan»), cabellera («la evidencia

escalofriante de lo que oculto en mí»), ojo («esta córnea con piel de escalofrío»), piel («cosida por un hilo sin nudo a esta ignorancia»), oreja («esta avasalladora convivencia de oreja contra el mundo»), pies («estos son mis dos pies, mi error de nacimiento»), respiración («aspirar y exhalar. Tal es la estratagema en esta muta transfusión con todo el universo») y boca («como una grieta falaz en la apariencia de la roca»).

Dicha enajenación queda asimismo patente en la manera en que en ocasiones la poeta toma su identidad (o mejor dicho, la desteje) de un mundo intermedio, ni vivo ni muerto. En *Las muertes*, por ejemplo –a diferencia de la *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Masters, a la que inevitablemente nos remite, que teje un pueblo y sus relaciones a través de su cementerio y los diferentes epitafios–, cada poema se refiere a la muerte de quien nunca estuvo vivo, ya que se trata, en su mayoría, de personajes literarios como Bartleby, de Mellville, Gail Hightower de Faulkner, Maldoror, de Lautreamont o Christoph Detlev Brigge, de Rilke. Al inscribirse ella misma dentro de esta nómina en el último poema del libro, significativamente titulado «Olga Orozco», donde se confiesa «mi propia aparecida condenada a mi forma de este mundo», la poeta se equipara de manera escalofriante a quien fue creado pero no existe, y no puede por tanto ni vivir ni morir: «Esta muerte no tiene descanso ni grandeza. / Pero debo seguir muriendo hasta tu muerte».

En *Los juegos peligrosos*, para negociar con semillas llenas y vacías en los umbrales de las puertas, se roza el ámbito del esoterismo, en el que fue iniciada a los catorce años por Teresa, una sombrerera que vertió en ella todos sus conocimientos sobre tarot y astrología (como anécdota curiosa, se encargó del horóscopo del Diario *Clarín* entre 1968 y 1974). A ello se une la influencia de los cuentos fantásticos y las historias que le relataba cotidianamente su abuela María Laureana, de procedencia irlandesa, lo que creó a su alrededor una aureola mágica, casi ritualizada, que conservó hasta el final de su vida y que compartía con su amiga y discípula Alejandra Pizarnik, a quien conoció en un bar llamado La Fantasma, y que solía pedirle certificados que decían, por ejemplo: «Yo, Gran Sibila del Reino, certifico que a Alejandra Pizarnik no se le cruzará ninguna mala sombra, ningún pájaro negro se posará

sobre su hombro, a su paso se abrirán todos los caminos luminosos». Eso le duraba unos días, después me decía: «Bueno ya se me gastó, por favor, hazme otros».

Y escribía, por ejemplo, con una piedra en cada mano: una procedente la tierra natal de su madre, otra de la tierra natal del padre. También conservaba una tercera piedra, que le había regalado un amigo de la infancia cuando abandonó su casa natal en Toay (casa en la que quedará para siempre fijada la infancia y su nostalgia) y se mudó a Bahía Blanca («mi casa, la única sobreviviente familiar que me queda. Cuando me fui de Toay, la encontré en cada casa donde viví (...). Dije cuando me fui de Toay. ¿Me fui del todo alguna vez? Toay es una puerta que se quedó abierta para siempre en mi memoria y por la que podía entrar a mi antojo para encontrar la fiesta o el sosiego».

Pero la propia Olga Orozco, en la misma entrevista, insiste en un punto que no puede soslayarse: «Por supuesto, eso [el esoterismo] está en *Los juegos peligrosos*, y después queda uno que otro elemento. Hay personas que han hecho tesis en Estados Unidos, por ejemplo, muy bien hechas por cierto, pero que toman exclusivamente el esoterismo. No lo religioso, que en mi poesía es tanto o más importante que lo esotérico». Porque, a través de sus oscuras visiones, la poeta, como podemos leer en uno de sus versos, referido a Hyeronimus Bosch, «tal vez no rece con el amor ni con la fe, sino con la visión de la condena» ©

Ángel Crespo: la poesía como viaje iniciático

José Luis Gómez Toré

Ángel Crespo: *Deseo de no olvidar*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012.

Aunque su nombre aparezca con frecuencia recogido en antologías y panoramas generales de la poesía de la segunda mitad del siglo XX, Ángel Crespo (1926-1995) sigue siendo paradójicamente una figura por redescubrir, no solo por la exigencia y la calidad de su escritura, sino también porque señala un camino poco transitado por la lírica española. Tal vez el eco todavía insuficiente que ha despertado su obra se deba en buena parte a dicha singularidad, aunque probablemente también a no haber pertenecido con claridad a ninguna de las generaciones literarias canónicas, pecado mortal en un país en el que todavía el método generacional tiene una sospechosa vigencia. Y no porque no pueda resultar útil en ocasiones como un instrumento crítico más, sino porque se ha convertido en un recurso mecánico que tiende, además, a borrar las diferencias y a subrayar en exceso las semejanzas.

La búsqueda personal de Ángel Crespo, con unos inicios en los que bebió en aguas en principio tan diferentes como el postismo y la poesía social, le acabó llevando a una concepción de la escritura como un camino iniciático, como una búsqueda de lo sagrado y una vía de transformación personal, que echa mano de tradiciones tan incómodas para una mentalidad racionalista como el simbolismo alquímico (un simbolismo que, sin embargo, ha dejado una importante huella en nuestra cultura como atestiguan, por ejemplo, los nombres de Nerval, Eliade o Jung). Quizá Crespo no hubiese seguido tan insólitas rutas si no fuera por el encuentro con la obra de Dante,

cuya traducción significó para Crespo no solo un ejercicio constante de depuración y de comprensión de una obra ajena, sino también el redescubrimiento de otras tradiciones en el seno de la propia tradición occidental. De la mano de Dante el escritor manchego arriba a esas vías subterráneas, a esa alteridad de lo propio que José Ángel Valente llamaba el Oriente de Occidente. Pocos casos habrá en la historia de la literatura en que un traductor haya incorporado de tal forma el diálogo con un escritor hasta el punto de dejarse transformar y guiar por él, como hizo Crespo con Dante, que se convierte en una de sus figuras tutelares más que en una influencia.

El presente volumen recoge, gracias al buen oficio de Jordi Doce y Pilar Gómez Bedate, buena parte de la lectura poética, así como de la charla posterior, que el poeta realizó en octubre de 1986 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con ocasión de la presentación de su libro *El ave en su aire*, poemario del cual Crespo eligió para la ocasión algunos textos (acompaña al libro un CD con los poemas leídos y presentados por el propio autor). Los poemas vienen precedidos de un interesante prólogo de Gómez Bedate, que lleva el significativo título de «Ángel Crespo y la poesía del conocimiento». Ese vínculo entre el pensamiento y la palabra poética al tiempo que sitúa al escritor en relación con un famoso debate de la lírica del medio siglo (el que enfrentó a los partidarios de la poesía como comunicación con quienes defendían su valor primordial de conocimiento), nos muestra a un poeta que se impone como tarea primordial profundizar en el misterio sin que este deje de ser misterio. Este empeño acaba convirtiendo la poesía en una suerte de iniciación que, como en la tradición alquímica, se plasma en un trabajo no solo en la obra, sino en el propio sujeto.

Gómez Bedate acompaña esta reflexión con algunas informaciones precisas sobre el contexto y las claves del recital que tuvo lugar en el Círculo. Aquel acto tenía para el poeta y para buena parte de los que le escuchaban una significación especial, ya que suponía el reencuentro de Crespo con el público español después de largos años de ausencia de su país y, por lo que parece, el debate se centró no tanto en los poemas leídos como en la posición de Crespo respecto al pasado, el presente y el porvenir de la poesía en España.

Los textos elegidos por el poeta se inscriben, como él mismo explica, en un ciclo que va desde el anochecer al amanecer, pasando por la noche profunda, proceso que el propio poeta vincula al descenso *ad inferos* y el posterior renacer, inscribiendo así los textos en esa voluntad ritual de transformación que ya hemos señalado. Y en ese juego entre luz y sombra, encontramos repetidamente la búsqueda de la *coincidentia oppositorum*, que remite probablemente a claves alquímicas y herméticas, pero también a la propia dinámica de la escritura poética, que encadena significados en el doble juego del ritmo y de los símbolos. Testimonio de esa fusión de opuestos son presencias como el centauro, fusión de animal y hombre, el sol y la luna o la paloma y el búho en el poema del mismo título (cuyo complejo simbolismo daría pie a una reflexión que no cabe en el corto espacio de una reseña). Si en el poema «El miedo a lo sagrado» asistimos a la sorprendente afirmación de que «la noche es clara como un/ mediodía con luna», en «El centauro» el poeta se niega «a separar/ el día que termina de la noche», actitud que señala una vía de conocimiento no opuesta a la razón, pero tampoco estrictamente racional. Crespo, en alguna ocasión ha señalado que razón e inteligencia no son lo mismo, porque lo racional es solo una parte de la inteligencia, que alberga también la intuición.

El debate posterior a la lectura es recogido bajo epígrafe «Recapitulaciones y precisiones» y recoge las respuestas de Crespo sin la inclusión de las preguntas o comentarios que propiciaron sus reflexiones. Es quizá la parte más interesante del libro. En ella Crespo no solo nos ofrece claves sobre su propia escritura, sino también sobre la poesía española, con destacados apuntes sobre la poesía social, de la que Crespo hace un juicio más que ponderado, y los llamados novísimos. No menos significativa es su defensa de la vigencia de la poesía, que se traduce en una confianza en esta como herramienta imprescindible no de una revolución política, como quería la poesía social y realista, pero sí de un cambio de paradigma, una transformación cultural en profundidad, que se adivina personal y colectivo a un tiempo. La poesía siempre ha sido cuestión de metamorfosis y de ahí que el poeta afirme, con una fe que tal vez nos resulte hoy difícil de sostener, que «la poesía está siendo un arma: no para reconstruir la sociedad, sino para construir una nueva sociedad».

Cierra el volumen un excelente ensayo de Soledad González Ródenas sobre el simbolismo del aire, una de las presencias más destacadas en Crespo hasta el punto de incluirse en el título de más de uno de sus libros como el mismo *El ave en su aire*, pero también *Donde no corre el aire* o *El aire es de los dioses.* González Ródenas insiste en la capacidad vivificadora del elemento aéreo, en su vínculo con la palabra, pero sobre todo en su cualidad de presencia no visible, que permite al poeta indagar tanto en los mundos interiores de la memoria como en la confianza en la existencia de una realidad oculta para la que la poesía constituye la principal puerta de entrada. En esta perspectiva encuentra adecuado encaje la declaración, que pudiera resultar sorprendente, que cierra «Recapitulaciones y precisiones»: «En cualquier caso, yo me considero un poeta objetivo, realista, si por realidad entendemos, como ya dije antes, la que está más allá de la superficie inmediata del mundo» ©

Contraseñas para Fernando de Szyszlo

Adolfo Castañón

Fernando de Szyszlo: *Miradas furtivas. Antología de textos 1955-2011*, Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, Lima, Perú, 2012.

I

La edición que hoy presentamos de *Miradas furtivas* (enriquecida con muchos textos nuevos que ahora suman casi un medio centenar) trae al principio, en facsímil una fotografía de la portada de la primera edición de 1986, con un cuadro del autor y una carta de Octavio Paz, quien le agradece en ella el envío del libro diciéndole: «… el contenido del libro me asombró. Como todo pintor auténtico eres un buen crítico de arte: un crítico capaz de expresarse con soltura y con dignidad literaria». Paz, lo podrá comprobar el lector, no se equivocaba: el contenido del libro es en verdad asombroso e invita a pensar. El asombro es el inicio del filosofar, la búsqueda del comienzo. El libro *Miradas furtivas* puede ser leído desde varias perspectivas. Una de ellas presenta una historia vivida y vivaz de la historia de la pintura contemporánea, desde el Perú y a través de una voz que se hace tinta y pensamiento de un testigo que sabe reconstruir por dentro los procesos que han marcado su evolución y desarrollo. Es, en ese sentido, un libro maestro, en el sentido de que maestro es alguien capaz de realizar una obra y de transmitir el conocimiento que ha regido o articulado su práctica. Si tuviera que elegir uno entre todos los textos aquí reunidos para dar cuerpo a estas afirmaciones, optaría por el titulado «Vincent Van Gogh cien años después». Szyszlo refiere ahí la vida y experiencia del pintor que revolucionó la pintura moderna, sitúa con exactitud el estado de las artes plásticas circundantes, esboza

lo que Van Gogh significa para el arte moderno y las profundas transformaciones que fueron operadas por él en éste:

> Después de Van Gogh, la pintura nunca volvió a ser la misma: había nacido una manera de realizarla que si estaba anunciada en la obra de algunos grandes pintores anteriores a él, por primera vez era total y solamente eso: expresión, había nacido lo que luego se llamaría el expresionismo. La influencia de Van Gogh sumada a la de Gauguin produjo los primeros brotes de lo que llamamos arte contemporáneo, en la base de los cuales está el *fauvismo* y que viene directamente de estos dos pintores.

Bien entendido, el arte moderno también encontró otros caminos. El camino que abrió Cézanne y que llevó al cubismo y a la abstracción geométrica; la ruta abierta por Moreau y Redon que finalmente llevaría a la pintura surrealista.

De la libertad con que Van Gogh encara el cuadro, de su violencia, de su uso expresivo del color, no solamente salen los «Fauves»: Matisse, Derain, Vlaminck, Rouault, sino también los expresionistas escandinavos, belgas, alemanes y centroeuropeos como Munch, Ensor, Nolde, Schmidt-Rottluff, Kandinsky, Jawlensky, Modersohn-Becker, Soutine y tantos otros.

> Este holandés errante que salía de noche a pintar paisajes, llevando un sombrero con velas encendidas alrededor de la copa para poder vislumbrar lo que pintaba, que confesaba «en mi trabajo arriesgo mi vida y he perdido la mitad de mi razón», que se suicida porque en su momento de máxima lucidez sabe que será víctima de otro ataque de locura y no está dispuesto a soportarlo, este pintor abrió con su genio, su frenesí y su coraje, caminos por los que hasta hoy transita gran parte de la pintura contemporánea, cien años después de su muerte.

Hace dos años, en 2010, la editorial Actes Sud publicó los seis volúmenes que contienen en una caja cuyo peso aproximado es de 14.5 kgs., todas las cartas de Vincent Van Gogh (1872-1890) en coedición con el Van Gogh Museum, traducidas, anotadas,

ilustradas y puestas en edición facsímil que hacen ver que este santo pintor holandés es, además, un dibujante tenaz. Se dan ahí los diversos esbozos a lápiz y a tinta de su «Café nocturno» un escritor atormentado y luminoso, que a través de esos mensajes no siempre desesperados, siempre luminosos, lleva un diario íntimo, desgarrador y explosivo que es uno de los grandes testimonios artísticos y literarios del siglo XX, uno de los *santuarios* secretos de donde brota la gran aventura del arte moderno. No es casual que ponga al pie de este tributo al maestro peruano Szyszlo la referencia a tal corpus, que traiga al pie de esta salutación al «libro asombro» escrito por Szyszlo ese otro manantial de enigmas.

II

Miradas furtivas de Fernando de Szyszlo es un libro que ha ido creciendo con los años y que recoge los escritos que este pintor peruano nacido en 1925 ha publicado en los pasados sesenta. Pues Szyszlo, el pintor que escribe, el escultor que lee, es también y sobre todo un hombre que piensa, un hombre que *es* y que *se prepara* para el ser y el no ser a través del preguntar. Como tantas otras cosas, obras y personas, la silueta espigada de Szyszlo, su andante columna humana que parece una escultura de Brancusi en movimiento, se la debemos los mexicanos e hispanoamericanos al encuentro afortunado con Octavio Paz, quien lo descubrió en París, en 1949, junto con la poeta Blanca Varela, y otros hispanoamericanos, como el poeta nicaragüense Carlos Martínez Rivas y el pintor mexicano Rufino Tamayo. En ese París de la guerra apenas terminada, se dieron cita no sólo estos hispanoamericanos transatlánticos, no sólo los franceses –como André Breton, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, André Malraux, Georges Bataille– sino un conjunto de artistas y creadores como Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Pierre Soulages, Hans Hartung, Marcel Duchamp– por soltar, como semillas, un puñado de nombres para orientarnos en la selva de la historia; nombres a los que hay que añadir los de las «personas» que se incluyen en estas *Miradas furtivas,* aunque no hayan estado en ese momento en París como Marta Traba, Sebastián Salazar Bondy, Emilio Adolfo

Westphalen, Georgette Vallejo, Luis Miró Quezada, Jorge Eduardo Eielson o Mario Vargas Llosa. El joven Szyszlo venía preparado de su natural Perú para no encandilarse tan fácilmente con la chispeante ebullición literaria y artística de aquel París melancólico, pero en el que se respiraba el ambiente de un cierto optimismo consciente, pues era la ciudad que acababa de ver pasar hacía muy poco, durante la guerra, la furia desatada de los titanes capaces de romper cualquier idea de dignidad o de santuario, furia que estuvo a punto de borrar a esta ciudad completamente del mapa.

Venía Szyszlo de haber participado en una de las empresas editoriales más asombrosas y consistentes entre las iniciadas por un grupo independiente de individuos, o más bien por un individuo: la revista *Las moradas*, dirigida por el alto poeta y ensayista peruano Emilio Adolfo Westphalen* cuyo primer número se publicaría en 1947, año en que también Szyszlo realizaba esa primera exposición que fue saludada por J. E. Eielson.

Las Moradas –título que obviamente alude a la autobiografía de Santa Teresa– es una revista seminal en la historia y el pensamiento hispanoamericano, no sólo por la calidad de los textos y autores elegidos que van de Karl Jaspers, Rudolf Carnap, Ezra Pound, Alfonso Reyes, Pierre Reverdy, Stephen Spender, Leonora Carrington, Emilio Prados, Antonin Artaud, Carlos Mérida, Martin, Adam, George Kubler, Sebastián Salazar Bondy, sino por la *intención* de hacer converger en un espacio único, en un solo mirador poesía y filosofía, ciencia y arte, arqueología y psicología. *Las Moradas* es en más de un sentido una atalaya planetaria del pensamiento, un alcázar hecho de piedra viva conceptual en cierto modo comparable a una ciudad sagrada alzada en piedra como la de Machu Pichu. *Las Moradas*: una afirmación del espacio mental y espiritual en el tiempo del Perú de aquellos años. *Las Moradas:* espacio en el tiempo.

---

* *Las moradas*, Director: Emilio Adolfo Westphalen; Comité de redacción: Carlos Cueto Fernandini, Jorge E. Eielson, Enrique Iturriaga, Federico Schwab, Fernando de Szyszlo. Serie Periodismo y Literatura. LAS MORADAS, edición facsimilar, Universidad San Martín de Porres. Facultad de Ciencias de la Comunicación, Psicología y Turismo, 8 tomos, Lima, Perú, 2002. [Hay dos colaboraciones de Szyszlo en la revista: en el T-4 pp. 65-67 y en el T-7-8, pp. 177-178]

Esa semilla panorámica y panóptica sembrada por Westphalen –uno de los maestros de Szyszlo– y a la cual nada contemporáneo le puede ser ajeno, prendió por toda la longevidad en el inquieto artista, en el cual se confunden las sangres balcánicas y andinas, criollas y mediterráneas, y en cuyas miradas las de W y las de Sz se da una geo-gnosis, que hermana los Cárpatos y los Andes. Szyszlo publicaría, por cierto, en el tomo 4, un ensayo sobre «Mario Carreño: Pintor Cubano» y en el tomo 7-8, una reseña del libro de «Carybé, Ajtuss» que es un álbum del pintor brasileño, y a su vez, también la evocación de una leyenda de origen indígena. La nota de Szyszlo sobre Carybé (ese argentino-brasileño adoptado por Bahía) hace ver que el joven futuro pintor de 23 años ya tenía suficiente ojo como para ver la huella del Marc Chagall en el brasileño. Cuando llega Fernando de Szyszlo a París, podríamos decir que ya sabe qué y a quienes ir a buscar –pero esa búsqueda no sólo es o no sólo era tanto externa (decorativa), como íntima (orgánica) y hasta genética: su sentimiento –cabe recalcarlo– era búsqueda de sedimento.

Ese aprendizaje va también de la mano de un desaprendizaje, de un olvido, de un olvidarse en... El encuentro con París es el encuentro con un André Bretón que por entonces tendría unos cincuenta años, con un Hans Hartung, maestro del arte abstracto alemán y europeo de quien los separaba más o menos veinte y con un Octavio Paz nacido en México en 1914, once años mayor que el peruano que lo sentía como un «hermano definidor» –para aludir a la voz de Pedro Henríquez Ureña– y un paisano y camarada. También conocería ahí a Julio Cortázar, Alejandro Obregón, Wilfredo Lam y Marta Traba. Descubrió *la pintura.* «Nunca había visto un Rembrant, ni un Van Gogh. Recuerdo [...] cuando encontré un retrato de Van Gogh, una cabeza con estrellas atrás; sentí que la piel se me erizaba», le confiesa Szyszlo en una entrevista incluida en este libro a Ana María Escallón en 1991:

«...la piel se me erizaba», las palabras de Szyszlo son síntoma de una relación orgánica y vivida con el fenómeno artístico. Además, durante ese viaje, se dio otra revelación: hay que «prepararse», estar listo para atisbar lo oculto, lo prohibido, lo secreto e irracional; para sentir lo sagrado, «la boca de la sombra», «el arcoíris negro» prepararse para ser digno de lanzar miradas furtivas

al templo que sienta sus reales dentro y fuera del cuerpo. La «boca de sombra» evocada por el poema quechua será también una contraseña secreta del arte moderno. Ir y venir entre el pasado remoto y el presente en búsqueda del prodigio –ahí está uno de los nudos que mueven al artista contemporáneo ávido de congruencia.

El libro *Miradas furtivas* cabe ser leído como una autobiografía literaria y artística no sólo de una persona, sino también de una época y un país. Es un libro profundamente peruano, pero también y al mismo tiempo un libro de piedra universal; no es casual que a cada paso remita a la visión de las antiguas culturas incaicas y preincaicas, que a su vez evocan en sus límites las de la remota Mesopotamia; no es casual que lo edite en Lima el Fondo de Cultura Económica. Son las memorias de un ojo que se atreve a mirar y a admirar lo vedado –las culturas preincaicas e incaicas: el subsuelo–, y también el presente inmediato, a dar una visión más allá de las creencias (en el supermercado se diría más allá de la ideologización) y de la academia, una visión animada por la libertad y el deseo de decir las cosas sin ambajes, al pan pan y al vino vino, ya se trate de la historia de la cultura o de la historia de la pintura y aun de la historia de la ciudad. La veracidad, el deseo de verdad es una de las fibras en que está tejida esta tapicería textual vertebrada por la idea fija de la belleza prodigiosa de lo disruptivo.

Recuerda Fernando de Szyszlo que Octavio Paz tenía la intención de fundar en París una revista que se titularía *El pobrecito hablador*, inspirada en el irónico Mariano José de Larra, el autor de la frase que dice que en España escribir es llorar. *Miradas furtivas* es la autobiografía de una época que ha visto la promesa y las amenazas enemigas de la promesa, que ha sido testigo del milagro de la creación y de la felicidad pero que también ha visto el riesgo de que todo desaparezca en los altares de la pavorosa uniformización, y que ha asistido a la caricaturización y trivialización de las vanguardias por la «civilización del espectáculo», denunciada por Mario Vargas Llosa, a quien Szyszlo dedica en este libro páginas solidarias. Por cierto, la reflexión de Szyszlo sobre Salvador Dalí no está aislada ni es extemporánea. Da en el blanco del arte de nuestros días sin brillo ni huella y de sus «honestos embaucadores», según llamó hace poco el mismo Mario Vargas Llosa a Damien Hirst, sucedáneo más o menos barato y corriente, aunque

sus obras se coticen caro, cuyo espíritu de simulador parece hablar a través de la ¿desgastada? ¿descastada? raza de nuestra edad. Szyszlo está presente sin decirlo en este juicio ¿final? a la falta de juicio de nuestro siglo XXI. No sé si Szyszlo estaría de acuerdo con Cioran cuando habla del nuevo mito del Último Adán, cuyo destino es ir olvidando o haciendo olvidar los antiguos nombres. Más bien, *Miradas furtivas* parecería ser una piedra de tropiezo en el camino nihilista de este rumano contagioso.

Es un libro lleno de sabiduría, pero no de un saber parlero y locuaz, chismoso, sino de un saber hecho de insinuaciones y guiños, el saber de un artista que sabe viajar entre las formas, pero que también sabe estarse quieto para que las formas aparezcan entre sus manos y se pongan a hablar entre ellas a través de él. Es, desde luego, un libro-museo a cuyo alrededor cabría armar una exposición donde se mostraran, por ejemplo, las fotos de César Vallejo y de Georgette, junto con el *collage* de Szyszlo, los cuadros de Julia Navarrete conviviendo con los de Mark Rothko y las fotografías de los proyectos y urbanizaciones del arquitecto Hassan Fathy, que hacen pensar a Szyszlo en paralelos entre Egipto y Perú; en ese espacio del libro-mueso tendrían desde luego un lugar categórico las imágenes y eventualmente las reproducciones de las construcciones y nudos, tejidos y piedras del Perú prehispánico, como el de la cultura Chancay y el arte de Paracas. De ahí que estas *Miradas furtivas* puedan ser leídas como una esfera de cristal, una carpa geodésica en la cual parpadean como estrellas las iluminaciones y soles negros de nuestro tiempo. Es un libro hermoso que se alza en nuestro desolado paisaje como un canto a la vida desde el pensamiento del arte.

Miradas furtivas es también un libro triste, un diario de duelo por las posibilidades extintas de América; el libro de un autor que sabe que nuestra ciudad letrada se dibuja temblando entre el arcoíris negro que cayó sobre el Inca y el nuevo arcoíris negro de la uniformidad que se cierne sobre todos nosotros. Entre esos dos arcoíris oscuros, parpadean fosforescentes y traviesas, esperanzadoras en la riqueza de su conocimiento estas *Miradas furtivas* en cuyo fulgor la memoria del arte se sacude y emprende de nuevo el vuelo hacia el reino de la amistad. Del arte a la ciudad, de la experiencia a las personas, *Miradas furtivas* es un libro civil

y político que cabe ser leído también como un breviario de estética y como un arte de vivir al borde de la contemplación.

Para Szyszlo la amistad es a la par una visión y una misión; es un trabajo hacia el otro tanto como hacia sí mismo y hacia *lo otro*, un ser y un prepararse al no ser. El último capítulo de esta construcción titulada *Miradas furtivas* combina el retrato y el recuerdo (Emilio Westphalen, Marta traba y Kiesler), el autorretrato con paisaje (Días de París del 49, Jorge Eduardo Eielson y Adolfo Winternitz), la entrevista, el testimonio (de César Vallejo a través de Giorgette Vallejo), el elogio (Mario Vargas Llosa y Sebastián Salazar Bondy), los homenajes (a Goethe, Marc Rothko, Luis Miró Quezada, José Gómez Sicre y Vincent Van Gogh y Paul Gauguin), el rescate (Julia Navarrete y Hassan Fathy) y el pensamiento en voz alta. Tiene Szyszlo una forma peculiar de combinar la experiencia personal y el compromiso político o más bien ético. Buen pintor, escultor y arquitecto, Szyszlo sabe moverse al compás de la música de las ideas. Sabe reconocer de qué forma se espacializan éstas para, a través de los recuerdos personales y de la ideas, acceder a ese otro reino donde la belleza es lo esencial: lo santo es la esencia.

III

Desde luego habría que leer los escritos reunidos en estas *Miradas furtivas,* sus líneas teóricas y críticas, a contra luz y en relación con el mismísimo quehacer artístico y plástico, pictórico y escultórico de Szyszlo. Cabría desplegar los aproximadamente 45 papeles aquí reunidos como otros tantos espejos de agua contra los cuales se reflejaran así la ciudad de formas y colores (colores que cantan y que combaten) plasmada por el artista como su alta figura de obelisco humano que sobrevuela la ciudad con ojos de cóndor taciturno.

El dedicado a Dalí, es uno de los textos que con más tacto escribe Szyszlo hacia la frágil materia del sueño y el delirio en el arte: «Salvador Dalí: un primer (y breve) balance». Ahí recuerda con las palabras del crítico inglés David Sylvester, que «hablar de arte surrealista no es hablar de arte expresionista o cubista, de arte gótico o barroco, es como hablar de arte tántrico o, para el caso de arte cristiano. Dadá y el surrealismo no son movimientos

artísticos no son siquiera movimientos literarios con artistas adherentes. Son religiones con una visión del mundo, un código de conducta, con un odio a lo material, con un ideal del futuro estado del hombre...» Cito estas palabras para decir que no he venido a Lima desde México como crítico sino como amigo o, en todo caso como testigo y aliado en una misma guerra –no–santa aunque me ha dado gusto estar aquí, no he venido por gusto sino a cumplir un deber. ©

Conciencia de culpa

Arturo Ramos

Leopoldo Brizuela: *Una misma noche.* Premio Alfaguara de novela. Alfaguara, Madrid, 2012.

Una misma noche es la crónica de un instante que se ensancha y se abre como un cráter en la mente del protagonista para dejarle entrever el significado de toda su vida, de sus relaciones familiares, del carácter que ha ido desarrollando su personalidad moldeado por las circunstancias que rodearon su existencia en los años en que la dictadura del general Videla practicaba las desapariciones de cuantos se oponían al secuestro de la libertad. No se trata de una narración que busque el recuento de horrores o hacer un inventario de víctimas. Uno de los aciertos de la novela de Leopoldo Brizuela reside en haber sabido evitar delicadamente el patetismo y de ese modo adentrarse en las arenas movedizas de la memoria desde un punto de vista poco manido. Ha elegido inocular, en unos acontecimientos ante los que al lector no le cabe la opción de la neutralidad, una contaminante ambigüedad al superponer sobre los mismos protagonistas la condición de víctimas y culpables. Ha adoptado la misma estrategia que la llevada a cabo por los servicios del terror del régimen dictatorial organizados por la perfidia de seres tan infames como el almirante Massera: iniciar en el crimen a cuantos eran testigos de asaltos y secuestros, hacer que ellos participasen aunque fuera de un modo nimio para que se creyeran parte del pacto de sangre. Bajo ese sentimiento de culpa los servicios de la represión y el asesinato paraestatal se garantizaban el silencio de los testigos de crímenes, delaciones y desapariciones. Se ha propuesto también eludir el patetismo, no encontraremos detalles escabrosos, ni siquiera la presencia de la muerte forma parte de un argumento cuyo tema pareciera imposible que alcanzara a sortearla. Al autor le basta saber que todos esos hechos planean en la mente del lector como cuando en un relato de terror lo sobrenatural no se manifiesta pero cobra mayor presencia por estar plenamente sobrentendido.

El relato se propone como indagación en un pasado que el protagonista no pudo comprender en el momento de producirse los hechos entonces. Una noche, al entrar en su casa comprueba con estupor que esta ha sido allanada y como un resorte su mente se desplaza a otra noche, muchos años antes, en que un grupo de paramilitares irrumpió en el hogar de la familia Bazán y separó a sus miembros –el padre, la madre y el joven narrador– con el fin de interrogarlos. Pero fueron asaltados también, y fundamentalmente, con el propósito de acceder desde su casa a otra inmediata habitada por dos hermanas. El hecho en sí no tendría mayor trascendencia y las consecuencias no habrían pasado de ser un dramático incidente doméstico de no ser porque el protagonista reconocerá que el suceso formaba parte de un episodio crucial en la oscura red de tramas vinculadas a las desapariciones de personas dirigidas por la dictadura militar. Esas dos noches serán en su conciencia una sola: la noche unánime que le revelará quién es y a quien pertenecía, la noche del terror y la violencia, la noche que le certifica que la violencia no cicatriza ni se supera, como diría Jean Améry.

La novela, así entendida, no puede confiar en una organización metódica y ordenada de los episodios que componen la trama, sino que forma parte de un proceso que podríamos llamar terapéutico en el que el narrador y protagonista cree ir descubriendo las claves que le permiten entender aquel pasado. El autor procede, pues, no tanto a contar una historia como a dibujar una serie de círculos concéntricos que lo insumen en lo que lo obsesiona y acecha, indiscernible a veces, pero cargado de un poderoso dramatismo que planea en cuanto va formando uno tras otro los hilos de su pesquisa. Y la red que estos tejen va poco a poco apretándose con insistencia freudiana sobre la figura del padre del protagonista. Fue alumno militar en la ESMA, la escuela de la armada argentina que organizó bajo la supervisión y el mando del almirante Massera las persecuciones, el terror de la picana, los confinamientos. Aunque judío o quizá por ello (para demostrar que podía superar su condición de judío) admiró el orden germánico y propuso a su hijo estudiar en un centro alemán. La noche de 1976, en fin, esa misma noche que se repiensa por el protagonista en 2010, será sometido a un –juicio de la verdad–: –recibe con orgullo– a los paramilitares –*la cana* o *la patota*– y se une a ellos derribando a patadas la puerta

en el asalto a la casa vecina. Es pues, un perseguido al que vienen a interrogar invadiendo su propia casa, pero es también un perseguidor capaz de actuar con violencia redoblada. Todo ello lo viene a reinterpretar Leopoldo, el protagonista quien, hasta esa toma de conciencia de muchos años después, ha permanecido ignorante a cuanto su padre era y representaba, pero apenas entrevé la ignominia, esta profundiza en su interior insondable.

¿Qué otra participación pudo haber desempeñado su padre? ¿Fue esa su única implicación? El temor y el rechazo inspiran el relato del hijo, quien niega al padre al tiempo que se siente parte de esa culpa. Bajo ese planteamiento, la escritura es una indagación, y así se lo dice a sí mismo muchas veces: «–Así es escribir: ir buscando lo que no sabés que existe–». Su caso encuentra la réplica en algunos otros personajes que, como él, acarrean un pasado misterioso y trágico del que también quieren saber, y en uno en particular que quiere escribir *su historia*; lo que equivale a decir para Brizuela, la historia de cómo desaparecieron sus padres, cómo debió ser acogido por sus abuelos y las irreparables secuelas de aislamiento y desarraigo que hubo de padecer. Para Pablo, como para Leopoldo, escribir es una experiencia que debe llevarles al reconocimiento de sí mismos y al esclarecimiento de la verdad. Pero el primero ve en la expresión literaria, en la contaminación de la materia ficticia, un falseamiento. El mero hecho de narrar impone una suplantación de la verdad por la invención, de la historia por la fantasía y Pablo quiere abolir la imaginación y acabar con la ambigüedad. Pero Leopoldo, acaso sabedor de que sólo es posible alcanzar la verdad a través de sus dobleces, se somete a su condición ambigua y ambivalente. Hasta ahora se ha creído una víctima pero, ¿puede ser una víctima quien es hijo de un padre culpable? La respuesta a esta pregunta es clave en la novela. Leopoldo ha decidido escribir también *su historia*, y en su caso eso quiere decir no sólo aproximarse al laberinto que su padre representa,sino a una experiencia que lo afecta íntimamente. La alerta se produce al darse cuenta de que el mismo día de la desaparición de su vecina Diana Kuperman, Leopoldo la había llamado por teléfono. ¿Es con ello, en parte, responsable de su desaparición?

Junto a la dimensión familiar de lo que el padre representa nos encontramos también con los sucesos históricos que la novela na-

rra en torno a uno de los escándalos de mayores dimensiones de la dictadura de Videla, por subrayar en grado hiperbólico el maquiavelismo del que hace gala el poder. El «Caso Papel Prensa» es abocetado con constantes saltos desde el año 2010 en que se escribe el relato, hacia 1976 en que comenzaron los hechos. La narración se atomiza de un modo casi caleidoscópico pero la multiplicidad de los fragmentos nos permite entrever, no obstante, la compleja trama mediante la que el régimen del general Videla, con la participación estelar del almirante Massera, verdadero maquinador de la infamia, se propone asegurarse el monopolio de la fabricación del papel para así ejercer un control absoluto sobre las noticias que publicaban los diarios. La empresa pertenecía a David Graiver, quien murió en extrañas circunstancias en México. Luego, su viuda fue presionada para venderla. Para convencerla, los *milicos* completan la trama raptando al eficiente directivo de Papel Prensa Jaime Goldemberg, una víctima más de la tortura, y junto a él, a su secretaria Diana Kuperman, la vecina del protagonista. El círculo dantesco de Leopoldo se cierra al investigar el proceso de esta mujer, sometida a torturas psicológicas mientras permaneció encerrada en una buhardilla del edificio de la ESMA y que, mucho más tarde, debió enfrentarse al pasado en los denominados «Juicios de la Verdad», mediante los que Argentina saldó su cuenta con el esclarecimiento de los hechos que supusieron el sufrimiento de tantos desaparecidos. Pero el acierto de Brizuela reside de nuevo en saber presentar los sucesos sin maniqueísmos, no desde su conclusión, sino desde las inquietudes éticas y los misterios morales que suscitan. Su repulsa a la tortura y el terror en general es una pura obviedad, lo que interesa al autor va más allá de lo evidente; porque pretende vislumbrar el alcance del horror sobre quienes lo repudiaban y permite discernir diversas actitudes, desde la elemental oposición hasta la connivencia silenciosa.

Un ejemplo de ello lo encontramos en lapropia Diana Kuperman, protagonista subalterna de los hechos y el vínculo de la obra con los sucesos históricos que de fondo son evocados. Secuestrada y encerrada en una buhardilla, probablemente amenazada con la ejecución inminente, que debió escuchar y conocer por testimonios lo que tenía lugar entre aquellos muros y que, sin embargo, niega en el –juicio de la verdad– haber sido torturada. Y una nueva prue-

ba de la distorsión de lo humano la encontramos en la visita que el protagonista hace a las salas en que tuvieron lugar las torturas. Convertidas ahora en lugar de peregrinación turística, el horror se banaliza cuando el guía se permite bromear con los visitantes sobre lo que allí sucedió provocando la náusea moral de Leopoldo.

Pero el lector de Hannah Arendt (*Eichmann en Jerusalén*) o Jean Améry (*Más allá de la culpa y la expiación*) sabe que la tortura no puede ser un mal benigno, que no existe la banalidad del mal, y que deja un estigma indeleble, pues quien lo experimenta ya no podrá desprenderse de ver al prójimo como enemigo quedando a merced de la angustia. Es así como se destruye lo humano, porque en última instancia, el sadismo se manifiesta como un deseo de negación y aniquilación del otro. La novela de Brizuela entra de lleno en esta reflexión y la prolonga.

Una misma noche alterna el pasado y el presente fragmentando el relato para que en su recreación la verdad prevalezca, como si fuese preciso enfocarlo rigurosamente, como quien analiza fotograma a fotograma una cinta cinematográfica. Lo alterna también, porque la perspectiva desde la que esta narración está escrita es la de quien perteneció a la generación de los hijos de los desparecidos, reunidos en la ficción de la novela para afrontar el pasado y los abismos que se vislumbran al asomarse a esa verdadinsoportable. Esa experiencia le hará decir a Leopoldo con palabras que valen para los otros que vivieron esa época de terror: «el miedo al miedo (...) en eso he vivido yo».

La indagación o la pesquisa que persigue el autor van más allá de la constatación de unos hechos y adquiere un importante y denso plano metafísico. Más que formular conclusiones, el protagonista despliega una incontenible enumeración de preguntas que se levantan pidiéndole una respuesta a medida que toma contacto con la verdad. El tema de mayor calado sea tal vez el de la posibilidad de encontrar la inocencia y la sombra abarcadora de la culpa y, aunque se trata de sustancias morales que no es posible quintaesenciar ni destilar, el autor ha planteado algunas conclusiones nítidas.

Una misma noche sugiere una identificación que traspasa el título. Su argumento nos infiere que es culpable quien acepta cualquier invitación del felón, del déspota o del criminal aunque sea con el propósito de salvarse. Pero a la culpabilidad de la participa-

ción debe añadirse la culpabilidad de la impasibilidad, de la aceptación de lo irremediable. Sostiene asimismo que el horror y la barbarie desplazan al ser humano hacia la condición de culpables o víctimas, pero también de víctimas-culpables y de culpables-víctimas sin que sea posible diferenciar completamente a unos de otros. Y finalmente, lo que el horror y la barbarie aniquilan es la posibilidad de concebir la inocencia, tras la larga noche de los desaparecidos no habrá inocentes, a lo sumo podrá alcanzarse el consuelo de la piedad ©

La literatura y su carácter ético

Juan Ángel Juristo

Francisco Ayala: *Obras Completas I. Narrativa*. Editorial Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2012.

Hay una frase de Francisco Ayala que vale por todo un repertorio de intenciones respecto a una definición de su narrativa: «Uno escribe siempre su propia vida, sólo que, por pudor, la escribe en jeroglífico; y cuánto mejor si lo hiciera sobre piedras funerarias, lapidariamente, buscando la descarnada belleza del epitafio– encerrar la vida en una bala o en un epigrama». La frase no agota la especial conformación de su obra literaria pero resume en escasas frases un repertorio que tiene la virtud de planear sobre fechas muy alejadas en el tiempo, desde 1925, en que escribió *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, a sus últimas obras, como *La niña de oro y otros relatos*, última edición en Alianza Editorial en 2001. Estas frases, además, poseen un estilo que nos retrotrae a los años en que Ayala se convirtió en escritor dentro de las corrientes vanguardistas que Ortega y Gasset bautizó en su día con el sambenito de «deshumanización del arte» y de las que *Revista de Occidente*, donde Ayala colaboró habitualmente, tuvo un destacado papel en su reconocimiento y difusión. Y si bien es cierto que, después de la guerra, su narrativa se inscribe en las antípodas de esas corrientes tan en voga en los años treinta en España, lo cierto es que hay elementos de aquellos años que nunca se borraron en su modo de elaborar ficciones: la tendencia al juego, una subterránea corriente de vitalidad y optimismo, el gusto por las frases hechas de imágenes contradictorias en apariencia, las metáforas brillantes...

La reciente edición de las *Obras Completas* de Francisco Ayala por parte de Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, una edición que constará de siete volúmenes ordenados temáticamente, donde se recogerán sus estudios literarios, los dedicados a la sociología y

a las ciencias sociales, los ensayos políticos y los artículos de prensa, se abren con un primer tomo dedicado a su obra narrativa, con edición al cuidado de Carolyn Richmond, tomo que no recoge, se queda para el segundo, sus deliciosos textos autobiográficos, los agrupados en torno a *Recuerdos y olvidos*, en sus sucesivas ediciones, 1982, 1983, 1988 y 2006. Esta división de su obra narrativa en obra de ficción y textos autobiográficos, corresponde a una clasificación de orden práctico, temático, pero que no supone una división de alguna otra índole, sobre todo porque en pocos escritores como en Francisco Ayala se ha dado esa conciencia de que cualquier obra narrativa que escribiese estaba secretamente armada por contar su propia vida, escribiéndola «en jeroglífico».

Dijimos que la obra narrativa de Francisco Ayala se extiende largamente en el tiempo, un tiempo que abarca momentos importantísimos en la conformación del mundo. Desde sus primeros textos, que se publicaron en 1925, año en que murió Pablo Iglesias, hasta los últimos, que datan ya casi de este siglo, 1999, el mundo ha sufrido un cambio tan espectacular como el que transcurre desde la crisis de 29, el auge del fascismo, la II Guerra Mundial, la Guerra Fría y la caída del comunismo, amén de la globalización de la economía y el auge de países emergentes, como China e India al primer rango mundial. No es de extrañar que tamaños cambios hayan supuesto en ocasiones distintos modos de concebir, incluso, el hecho literario, hay, por ejemplo, una diferencia notable en un libro como *El hechizado*, de 1944, que en cierto modo se inscribe dentro de la estela de Franz Kafka, con *Muertes de perro*, de 1958, donde la denuncia del poder absoluto está más acorde con la literatura existencial que en ese momento se extendía desde Francia al resto de Occidente, en especial las novelas de Albert Camus y Jean Paul Sartre. Sin embargo, la crítica ha establecido los años de la Guerra Civil como los que suponen un cambio más profundo en la conformación estética de Francisco Ayala, y así es si atendemos a la conformación de un recambio completo de valores en cuanto a la conformación del modo de concebir la ficción. Si pasamos por alto *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* e *Historia de un amanecer*, de 1926, obras donde se perfilan algunos de los rasgos literarios del Ayala futuro pero pertenecientes a una estética de orden tradicional, las siguientes publicadas, *El boxeador y*

un ángel, de 1929, año del *crack* financiero, y, sobre todo, *Cazador en el alba*, de 1930, entran de lleno ya en la prosa vanguardista que preconizó Ortega y difundió *Revista de Occidente*, una prosa de vanguardia, por allí andaban Botín Polanco, Antonio Espina y Benjamín Jarnés, que nunca alcanzó la calidad y excelencia de la poesía que se hizo en España en aquel momento pero que hoy día nos sirve para entender ciertos rasgos embrionarios que dieron más tarde sus frutos en algunos narradores, escasos, todo hay que decirlo, entre ellos el propio Francisco Ayala En estas colecciones de cuentos se incidía en un estilo metafórico, en un rendido homenaje a las maravillas del mundo moderno, a la brillantez en el estilo, al desprecio del detalle tan propio de la prosa tradicional, características muy de la literatura del momento pero que Ayala reinventó en su obra posterior, la que es ya fruto de la experiencia de la guerra, del exilio, de la construcción del mundo en dos bloques irreconciliables con el peligro de una guerra nuclear, y que se decanta por una incidencia en el aspecto ético del mundo de la ficción, algo que poco tiene que ver con lo que se llamó también por aquellos años «literatura comprometida», y con cuyos presupuestos Francisco Ayala nunca comulgó.

Son los tiempos en que escribe algunos textos históricos, como el ya citado *El hechizado*, que relata el intento de un criollo por entrevistarse con Carlos II y que formó parte de *Los usurpadores*, 1949, libro compuesto por siete relatos donde el poder y sus consecuencias son el *leitmotiv* del mismo, tema, además, que en años posteriores, Ayala profundizó hasta límites insospechados, como en *La cabeza del cordero*, libro de relatos sobre la Guerra Civil, y, sobre todo, *Muertes de perro*, 1958, y su continuación, *El fondo del vaso*, 1962, donde el escritor trata la descripción de un mundo sin valores a través de la vivencia de una dictadura. En la primera, *Muertes de perro*, el desprecio se enseñorea de la narración, una narración que bien puede calificarse de negra. En la segunda, la ironía se apodera de la desesperación habida en la primera, quizá porque aquí Ayala emplea el recurso de presentarnos la historia narrada por los diferentes personajes implicados en ella. Esta incidencia en lo ético no se atemperó con los años pero sí se vio coloreada por detalles más amables, como la introducción cada vez mayor de elementos irónicos y satíricos, e incluso líricos en

libros ya como *El jardín de las delicias*, éste ya de 1971, y de una complejidad estética que vino a demostrar que Francisco Ayala fue un escritor que se renovaba de continuo. Sus últimos libros, en especial, los cuentos recogidos en *La niña de oro y otros relatos* dan cuenta de la versatilidad de su talento y la variada temática en que Ayala fijaba su atención. Valga como ejemplo el titulado *Glorioso triunfo del príncipe Arjona*, muestra muy representativa de su última etapa, donde Ayala, en cuatro relatos, recrea, en nueva metáfora, así sea en clave minimalista, la mítica batalla que es la clave principal del poema épico hindú *Majabharata*. Esta obra refuerza la convicción de que donde Francisco Ayala desplegaba todo su talento era en los relatos, que prefirió siempre a las novelas, y en los textos autobiográficos, donde la recreación excitaba otros, como la capacidad reflexiva y el análisis de las situaciones. Este tomo viene a demostrarnos que su obra narrativa no está por debajo de otras disciplinas por las que Ayala ganó fama, como la ensayística o la de teórico de la sociología ©

Las imposturas de la historia

Reina Roffé

Blas Matamoro: *Cuerpo y poder. Variaciones sobre las imposturas reales*, Fórcola, Madrid, 2012.

Para Blas Matamoro, como para Montaigne, el ensayo es un relato «al hilo del cual se van dando temas de reflexión» que surgen de la propia deriva del pensamiento o de la misma «razón narrativa». Es algo que no se programa, «una tonalidad que se transforma en otra tonalidad por medio de la modulación». Sin embargo, *Cuerpo y poder. Variaciones sobre las imposturas reales* es un libro diseñado con una estructura tan meditada y sólida (de hecho, cada pieza ensambla en perfecta armonía con la siguiente), que parece fruto de un orden preestablecido o, bien, de esa magia propia de la creación que tiene su lógica secreta, la que despunta y compone más allá de cualquier planificación, cuando el escritor, como en el caso de Matamoro, se ve iluminado por eso que podríamos llamar el sentimiento artístico. Por algo este ensayo tiene una motivación musical. En él no se desarrolla un tema propiamente dicho. Es sólo a partir de ciertas imágenes, que impregnan el imaginario de quien escribe, cuando surge una variación que busca su tema. La primera imagen que desencadena el relato es la de Luis XVII, el Delfín francés, y su nutrido historial de impostores que quisieron sustituirlo. De este modo, aparecen asuntos de máximo interés, como es el de la identidad, y también aquellos que nos descubren aspectos soterrados de la historia y sus historiadores. Hacia el final, nos encontramos otra vez con el cuerpo, pero visto desde distintas ópticas y en su constante evolución: cuerpos limpios y sucios, vestidos y desarropados, nobles y viles, adorables y repugnantes, reales y de ficción. Luego, entrará a valorar vestimentas, afeites, pelucas, cuidados diversos relacionados con el buen ver y la salud en el varón y en la mujer, hasta desembocar en el análisis

de cuerpos que nunca hemos visto en la realidad y, sin embargo, conocemos porque están descriptos en los libros y se han transformado en mitos, incluso en iconos, como el vapuleado cuerpo de Jesucristo. Como broche, destaca el vínculo que establece el cuerpo con el poder.

Se trata de una obra soberbia por su factura y erudición, por la magnitud y el atractivo de todo lo que toca y de todo lo que revela, y en la que interviene, de manera permanente, la relectura e interpretación curiosa, hasta atrevida y seductora que el autor hace de lo que han dicho y escrito desde los griegos a grandes pensadores, biólogos y poetas de los últimos siglos. En el tramo final, participan Eliade, Diderot, Octavio Paz, Sartre, Paul Valéry, Descartes, Spinoza y Claude Bernard, entre otros, que dan punto de apoyo a las lúcidas deducciones de Matamoro sobre las bondades y miserias del cuerpo.

Desde *Lógica de la dispersión o de un saber melancólico*, pasando por *Puesto fronterizo* y *Novela familiar*, la escritura del autor argentino crece, se afina, restalla en su meditación o intuición del mundo, en su búsqueda incesante de aquellos elementos que son señales luminosas sobre el ser, el lenguaje, el inconsciente y el universo. En *Cuerpo y poder* hace hincapié en las imposturas de ciertos personajes poderosos y en las imposturas de la propia historia, mostrándonos las carencias, los artificios, las llagas, las consecuencias del disfraz. Al descorrer el velo, la historia queda en carne viva. Cada cuestión que aborda, tiene su inmediata resonancia. Cuando nos habla del pasado, el lector lee el presente. Cómo surge el nacionalismo, qué es, por qué lo seguimos padeciendo. Lee el conflicto entre revolución e historia desde la óptica de distintos filósofos como Rousseau o Hegel. Nos muestra la inestabilidad del pasado, señala la herencia jacobina, lo que abre y clausura la revolución francesa. En un constante vaivén de tiempos, nos cruzamos con la crisis económica actual, la que comienza en 2007. Matamoro destapa la caja de Pandora, «de la cual surgen todos los males y, por lo mismo, todas las réplicas del bien». Entre tanto, la vida se presenta como teatro. En su proscenio, vemos desfilar la herencia napoleónica: el bonapartismo que conlleva un elemento emotivo siempre engañoso. El autor nos hace ver que la emoción y el sentimiento no sirven en la política, porque es algo

que estalla y se apaga. Habla de Napoleón, pero también de otros líderes y escenarios adolecidos de populismo, que «no concibe el conjunto de los gobernados como una sociedad sino como un pueblo». Un pueblo que debe ser guiado por ese conductor «que se ama y se sigue» y a cuyo paso la gente se abraza y llora, como ocurrió con Perón en vida y en muerte. De ahí que Matamoro, con una frase redonda y lacerante, advierta: «Si el pasado no se inhuma, condena a la historia a ser un interminable velatorio. Y si el finado no es tal, sino un cataléptico, entonces ¿qué hacemos con el muerto viviente?»

Nacionalismos, populismos, revolucionarismos impregnan doctrinariamente el suelo resbaladizo de los tiempos. En sus deslizamientos, Matamoro presenta una colección de impostores y un apartado excepcional: «El mono memorioso», donde entra de lleno en el desglose de lo que significa historiar y qué es un historiador. Su relato se enriquece con analogías musicales y literarias, con los aportes de Homero y Aristóteles. Proporciona abundantes ejemplos para distinguir al historiador del poeta. Es decir, de aquél «que se ocupa de lo ocurrido de quien se ocupa de lo que pudo ocurrir», fija los límites entre la historia y la ficción y, asimismo, nos ilustra sobre aquello que, desde Aristóteles, historiadores y poetas se preguntan sin obtener respuesta satisfactoria: «¿Era necesario que ocurriera lo que finalmente, necesariamente ocurrió?»

La historia, que para Matamoro es «un sistema de amnesias con unas contadísimas islas de memoria», emerge como un cuento de nunca acabar y está bien que así sea, porque el cuento pone orden «y del orden nace la teoría, que es la dicha de su contemplación». El ensayista contempla el objeto de su análisis y busca respuestas para entender las calamidades del mundo; de sus profundos y brillantes acercamientos al objeto estudiado, llega la terrible conclusión: «la historia no se crea ni se liquida, lo mismo que el universo, sino que se reitera».

Pero *Cuerpo y poder* no se queda ahí, porque nada concluye, todo recomienza y enlaza. Mientras se examina una tonalidad, el autor templa otras cuerdas del conocimiento y del arte de escribir: mitología, narración, metafísica, política; qué es la memoria y lo memorable; cómo surge la epopeya y a qué llamamos verosimilitud. Múltiples asociaciones despliegan un amplio abanico que nos

refresca lo aprendido, que nos hace recaer en lo ignorado. Por eso, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que esta obra es un tesoro para la inteligencia. Todo se reformula y se pone en cuestión de una manera amena y directa, como si el autor estuviese escribiendo sus memorias personales de lo leído y asimilado en su espléndido viaje intelectual, ahora que ha llegado a esa etapa de la vida en la que es posible exponer con plenitud, con sabia ironía, las reflexiones del camino. Para el escritor Blas Matamoro, que posiblemente merecería haber sido también músico, el ensayo es el equivalente letrado de la rapsodia. Este libro lo es, en él escuchamos música ©

El Baroja que vuelve

Isabel de Armas

José-Carlos Mainer: *Pío Baroja. Españoles eminentes*, Editorial Taurus, Madrid, 2012.

Con la biografía que le ha dedicado a Pío Baroja el profesor José-Carlos Mainer, catedrático de Literatura española, especialista en literatura del siglo XX y coordinador de las *Obras Completas* del escritor vasco, la editorial Taurus, en colaboración con la Fundación Juan March, inicia la colección de biografías de *Españoles eminentes*. Para este proyecto editorial se ha escogido un pequeño pero representativo grupo de españoles, cuya biografía, por cualquier motivo, se juzgaba insuficiente. La obra encargada debía responder a la cuestión de por qué el hombre objeto de la biografía es eminente y si, a juicio de su autor, éste sigue siendo acreedor a este título en nuestros días, con el cambio de perspectiva que acompaña al paso del tiempo.

El presente trabajo reúne los muchos datos de una larga vida que ha sido contada otras veces y que el mismo biografiado narró en dos de sus momentos: pocos después de cumplir los cuarenta años y al entrar en la década de los setenta. «Pero más allá de datos, anécdotas y conjeturas –afirma el biógrafo–, este libro ha pretendido una interpretación coherente cuyos centros de referencia son la naturaleza de la imaginación barojiana y su concepción del oficio de escritor». Esta es la razón por la que este volumen arranca con un primer capítulo dedicado a la literatura de su personaje.

El profesor Mainer desarrolla su biografía en ocho capítulos: I. Una literatura del yo; II. Familia y primeras experiencias; III. El joven escritor; IV. La consolidación de un mundo personal (1902-1907); V. La plenitud vital (1908-1914); VI. La plenitud crítica (1914-1931); VII. Tiempo republicano; VIII. Un largo final. El epílogo está dedicado a la eminencia de Pío Baroja.

Desde que empieza a escribir, el individualismo es la nota dominante de la obra de Baroja, y así lo manifiesta: «El propósito

de sacar la literatura de su cauce natural individualista no es que me indigne, ni mucho menos; pero me parece una operación de magia un tanto misteriosa, cabalística e inútil... Yo, como escritor formado en las postrimerías del siglo XIX, soy uno de los individualistas, de los últimos ya, demasiado curioso de todo lo que es característico y pintoresco». Otra seña de identidad fundamental es su pacto con el lector. «Y es que, para Baroja –escribe Mainer–, la escritura trata siempre de buscar a su público y establecer con él un pacto de entendimiento común». Don Pío expresa así el terreno donde se asienta: «Usted y yo debemos de pertenecer al mismo grupo: yo no sabría darle un nombre adecuado y claro. Sería el grupo sentimental, agnóstico, irracionalista, antidogmático etc. Esa solidaridad con usted y con alguna que otra persona me hace persistir en mi trabajo». «El ideal literario de Baroja fue, en efecto –insiste su biógrafo–, una conversación ininterrumpida...». Siempre en diálogo con su lector.

El libro que comentamos da un completo repaso a los numerosos acercamientos biográficos a la persona y la obra del escritor vasco, «cuya bibliografía –puntualiza el autor–, por lo demás, anduvo por bastante tiempo huérfana de estudios memorables de carácter literario y todavía hoy tampoco está sobrada de ellos». Mainer cita como aportación clave *Los Baroja*, completo trabajo de su sobrino Julio Caro Baroja, en el que habla con acierto de su familia, compuesta de individualistas que seguían fieles a la tribu, a menudo iconoclastas pero también conservadores de lo que amaban. También apunta como importantes aportaciones las que el mismo Baroja narró en dos momentos de su vida ya citados. Tampoco Mainer echa al olvido la oscura y monumental autobiografía que es toda la obra barojiana. Finalmente, cita como documento clave, el discurso de Baroja con motivo de su ingreso en la Academia Española en mayo de 1935. Bajo el título *La formación psicológica de un escritor*, el novelista vasco se define tal cual es y ha sido. «A estas altura de su vida –escribe su biógrafo–, el escritor identificaba por sistema su obra y su vida». De él han dicho sus críticos a lo largo de los años que es crudo, agrio, ácido, con la dulzura de una manzana; antiburgués y antiplebeyo, que se permite descuidos fantasías y locuras que escandalizan a la sensatez media... De todos los escritores españoles es el que vive más lejos de toda cursilería.

Siguiendo de manera minuciosa la totalidad de sus escritos, el profesor Mainer va destapando el Baroja liberal y alérgico a la democracia; el antijudío; el colonialista; el misógino; el anarquista no partidario de la «acción directa»; el anticlerical; el pesimista creciente; el siempre pudoroso al contar historias de amor... Su biógrafo descubre que en edad todavía temprana, su personaje se manifiesta con toda su madurez: «Acababa de cumplir los treinta años –dice– y había expresado ya lo fundamental de su actitud ante la vida, por más que le esperaban todavía muchos momentos de plenitud artística».

Baroja fue tan individualista como independiente, hasta el punto que siempre se negó a reconocer la existencia de la Generación del 98, y menos aún que él formara parte de la misma. Los tres grupos generacionales que reconocía eran los de 1840, 1870 y 1900. Afirma que el primero fue una generación «retórica, petulante, superficial, muy convencida de su valor»; que su generación fue la de 1870, «lánguida y triste» pero también «más consciente que la anterior y más digna». Sus rasgos fueron «el individualismo, la preocupación ética y la preocupación por la justicia social, el hamletismo, el anarquismo y el misticismo». De los jóvenes de 1900, marcados en su primera adolescencia por la reciente guerra europea, asegura que no les va a ser fácil creer en utopías, pero que parecen tener «una alegría que no tuvieron sus padres ni sus abuelos».

En su larga y apesadumbrada vejez, Baroja sólo reclama «la aspiración al trabajo, a la pulcritud en las relaciones humanas, a la vida sencilla y a conseguir que el hombre pueda desarrollarse con serenidad y con el máximo de libertad, de justicia, de cultura y de benevolencia». Pero nunca deja de definirse como individualista y liberal. En diálogo con un imaginario interlocutor, como tantas veces hace, se expresa con rotundidad: «–Usted ha cambiado. –No, yo no he cambiado nada». Y después afirma que «yo ha sido siempre individualista y liberal. No he tenido nunca simpatía por la democracia y menos por el socialismo o el comunismo». En noviembre de 1941, expresa así su alicaído estado anímico: «Yo soy un hombre que podría decirse que es de corriente alterna. Tengo mis puntos muertos de pesimismo. Ahora estoy en uno de esos momentos de inercia. Hace frío, no

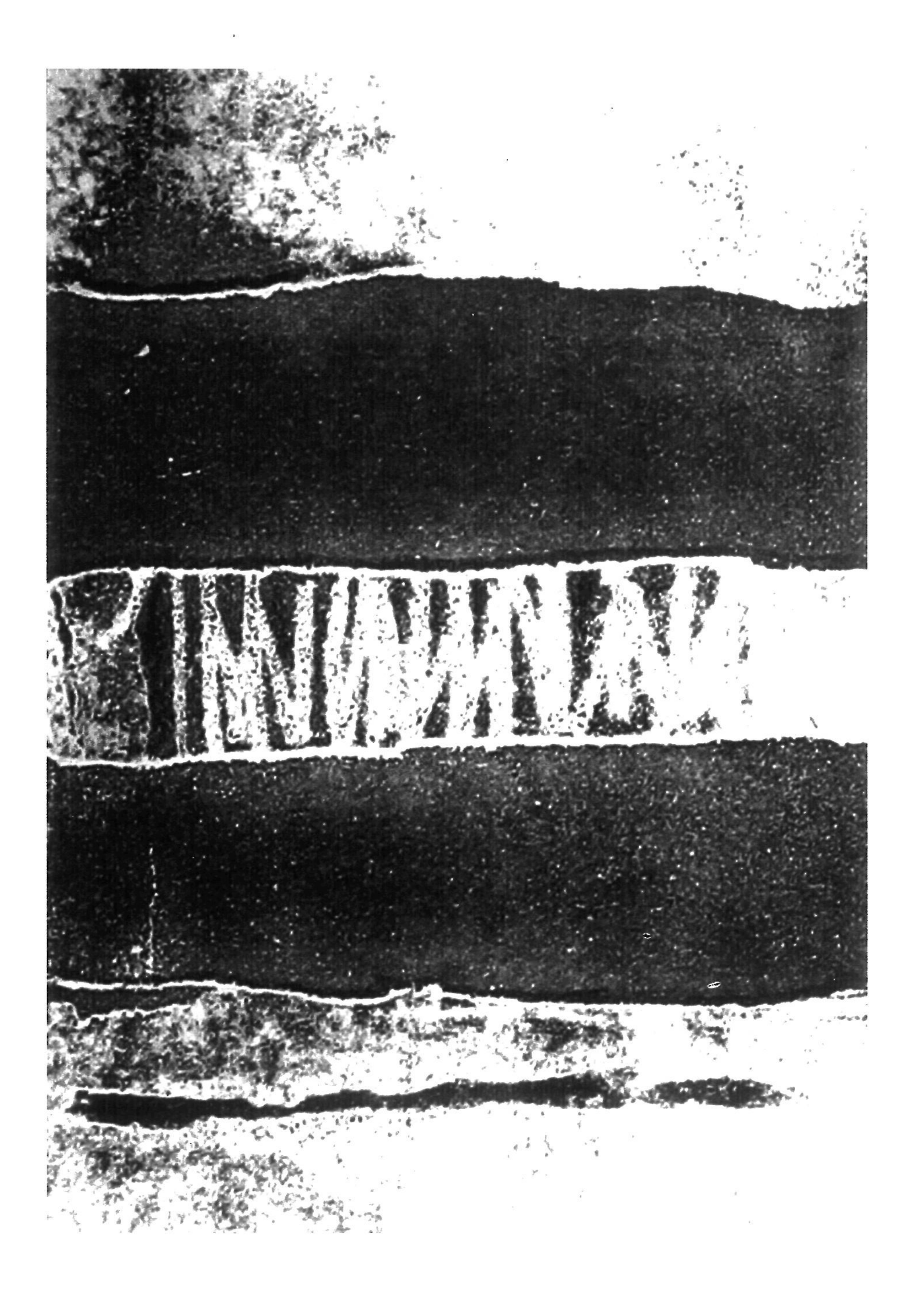
tengo que leer, ni gente con quien hablar y me contento con buscar una vía vegetativa y pasear sólo por el Retiro. Lo malo es que este estado se interrumpe por el insomnio o por el lumbago». En 1954, la última etapa de su vida, escribe en un emotivo texto titulado *Soledad*: «Ya para mí todo es pura nostalgia que empieza y acaba en ella misma y que no arrastra ni ambición ni ilusión, ni pretende realidades auténticas».

Baroja falleció el 30 de octubre de 1956. ¿Había entonces sobrados motivos para reconocer su eminencia? El autor de esta biografía reflexiona: «Y no era fácil que a Baroja se le otorgara el grado de «español eminente», sin muchas reservas, en la España que surgió de la guerra civil. Con la más cercana al catolicismo de la época tal cosa era imposible: estábamos en la época del pontífice Pío XII y de los obispos firmantes de la «Carta colectiva» del 1 de julio de 1937, acerca del sentido de la guerra civil, pero también con los convencidos por las condenas de las novelas barojianas».

Mainer apunta que en los años de la convalecencia claustral de España se mantuvo una pugna entre la negación y la simpatía muy matizada por la obra de Baroja, que se generalizó a todo el grupo de escritores de entonces. Por ejemplo, Julio Aparicio o Camilo J. Cela, ambos al servicio del Comisariado General de Investigación y Vigilancia, siempre dijeron cosas positivas de él, valorando su sinceridad y su fidelidad a él mismo. Entre los escritores exiliados de 1939, el autor de esta biografía afirma que «se ha tendido a evitar el hablar de Baroja», aunque hubo alguna excepción, tanto negativa como positiva. Por ejemplo, las opiniones de Ramón Gómez de la Serna o la de Ramón J. Sender, fueron negativas. Por el contrario, Max Aub le concedió elogios y méritos relevantes. El profesor Mainer destaca que con la llegada de 1980, el Baroja de los nuevos escritores se convirtió en un patrón idóneo para quienes buscaban una «nueva narratividad», variada y no críptica, cuyo intimismo de fondo no atenazara la acción. Cita los nombres y las obras, entre otros, de Eduardo Mendoza, Soledad Puértolas, Fernando Savater, Andrés Trapiello, Miguel Sánchez-Ostiz, Antonio Muñoz Molina..., y habla de ellos como «el elenco de los barojianos». Este optimista panorama le lleva a deducir que «es patente que la eminencia de

Baroja cuenta con un *quorum* relevante y un notable consenso afirmativo».

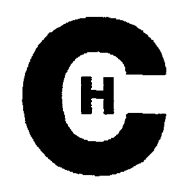
José-Carlos Mainer finaliza su riguroso y ameno trabajo intuyendo que quizá la conquista más fecunda de don Pío sea la de concebir la escritura como una forma de vida: pensarla como un lugar donde se trasiega un montón de preguntas sin perder nunca el hilo rojo del yo y de la verdad íntima. «Puede –concluye– que la capacidad de transmitirnos una pocas certezas emocionales sea lo que más nos gusta del Baroja que vuelve…» ©



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE ...., NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2010

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de *Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España.* Teléfono: 91 583 83 96.


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN

aecid

9 771131 643008

00745-00745

5 euros